PI
1952

teatrul

6
1952

t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

Redactor-șef: Horia DELEANU

www.cimec.ro

t e a t r u l

iunie **6** 1957

anul II

Pag.

Camil Petrescu 3

Costache ANTONIU — **Primăvara teatrului nostru** . . . 5

Dumitru MICU — **„Cel mai dramatic erou..."** . . . 7

Paul LANGFELDER — **Despre „Dramaturgia de la Hamburg" a lui Lessing** 15

Florian POTRA — **Un „Dialog în cabinetul magic"** . . 22

Marcel BRESLAŞU — **Un mare animator** 29

DISCUŢII

...despre dogmatism în critica dramatică 33
(Eugen ATANASIU — Teorie, practică şi... sensul noţiunilor; REDACŢIA — În loc de încheiere)

...despre repertoriu 40

PUNCTE DE VEDERE

Şerban CIOCULESCU — **„Conul Leonida faţă cu reacţiunea" într-o interpretare nouă** 42

George Dem. LOGHIN — **Ucenicia actoricească şi Stanislavski** . 49

Olga TUDORACHE — **Gînduri despre actorii tineri** . . . 53

Ştefan CIOBOTĂRAŞU — **La 140 de ani...** 55

Teatrul şi autorii dramatici 67

Orlin Vasilev: „Vom continua căutările noastre în cîmpul roditor al realismului socialist" 71

CRONICA

Horia DELEANU — **De la Kleist la Obraztov** 73

Al. MIRODAN — Revelaţie provincială; Fl. P. — Patos romantic şi analiză realistă; Mircea ALEXANDRESCU — O discuţie dramatizată; Ecaterina OPROIU — Ca să porneşti o ploaie...; Mira IOSIF — Constatări; Ury BENADOR — Un rol clasic într-o interpretare nouă . 75

Petru COMARNESCU — Scenografia 92

Clar — obscur 95

221.244

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

www.cimec.ro

Pag.

INSEMNĂRI

Radu ALBALA — Restituiri . . . ; **Nic. MOLDOVAN** — Sărbătorire craioveană ; **Ana Maria NARTI** — În sfîrșit, un spectacol pentru copii ; **Al. M.** — Publicitate ; Piese tipărite, piese jucate ; **Al. POPOVICI** — Niște amănunte tehnice ; Inițiative bune ; **V. L.** — Teatrul lui Anatole France 97

MERIDIANE

Gerhard MEYER — Publicul german l-a cunoscut pe Horia Lovinescu ; **Sanda FAUR** — Piesele lui Nazim Hikmet pe scenele pragheze ; — În cinstea marii sărbători 103

Știri din . . .

U.R.S.S., Noua Zeelandă, Finlanda, Anglia, Austria, Italia. 107

CALENDAR 111

ANCHETA NOASTRĂ 112

Coperta : Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

Camil Petrescu

În noaptea de 14 mai, la orele 23,40, a încetat din viață după o grea suferință, la locuința sa din București, academicianul Camil Petrescu, strălucit scriitor, om de teatru, personalitate multilaterală a vieții noastre culturale și artistice.

Camil Petrescu s-a născut în 1894. El și-a terminat studiile superioare la Universitatea din București, obținînd titlul de doctor în litere și filozofie.

Debutînd în literatură încă din adolescență, s-a remarcat ca dramaturg, prozator, poet și publicist în anii care au urmat primului război mondial. Întemeietor și conducător al mai multor publicații periodice, eseist și ziarist, Camil Petrescu a participat, de-a lungul unei întregi epoci, la dezbaterile de idei, distingîndu-se prin comentariul său pus în serviciul rațiunii și al progresului social. Spirit pasionat, lucid și original, Camil Petrescu a fost una din prezențele culturale cele mai vii ale timpului său. El este creatorul uneia din operele cele mai de seamă ale literaturii române, prin calitățile de pătrundere psihologică și socială, prin îndrăzneala ideilor și prin perfecțiunea artei sale. În toate domeniile în care s-a manifestat talentul său literar, Camil Petrescu a adus o contribuție excepțională. Teatrul, romanul, poezia au dobîndit prin Camil Petrescu impulsuri atît de noi și fecunde, încît numele și contribuția lui se leagă adînc de întreaga dezvoltare a literaturii și culturii noastre în ultimele patru decenii. Operele sale, printre care romanele : **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război** și **Patul lui Procust**, piesele de teatru : **Suflete tari, Jocul ielelor, Mitică Popescu, Danton, Act venețian, Mioara** și altele i-au adus prețuirea unui numeros public cititor și un binemeritat prestigiu, cu toată rezerva manifestată de cercurile oficiale ale vremii. Ca director al Teatrului Național din București, Camil Petrescu a dat o importantă contribuție la promovarea dramaturgiei originale și la formarea unor talentați actori ai teatrului nostru.

Literatura lui Camil Petrescu a dobîndit, după eliberarea țării noastre, o nouă strălucire. În această perioadă Camil Petrescu creează piesa de teatru **Bălcescu** și lucrează la piesa **Caragiale.**

Activitatea sa de scriitor a fost încununată de realizarea romanului **Un om între oameni,** impresionantă frescă epică profund documentată și de înaltă valoare artistică a epocii revoluției din 1848 în țara noastră, una din cele mai însemnate lucrări care îmbogățesc patrimoniul literaturii române.

Camil Petrescu a îmbinat munca de creație literară cu o bogată activitate obștească. Cu convingerea că rolul intelectualului înaintat este de a sluji cu devotament cauza poporului, Camil Petrescu s-a alăturat cu hotărîre luptei pentru construirea unei vieți noi în țara noastră. El a îmbrățișat cu căldură îndrumările Partidului Muncitoresc Romîn cu privire la literatură și la munca intelectuală și a militat, prin operele sale literare, prin activitatea sa publicistică, în cadrul Uniunii Scriitorilor și în conducerea revistelor „Contemporanul" și „Teatru", pentru dezvoltarea literaturii noastre noi, realist-socialiste.

Puțin timp înainte de a ne părăsi, pregătindu-se să scrie un articol pentru revista „Lupta de clasă", Camil Petrescu a menționat că intenționează să trateze în mod special despre „Necesitatea de a întări îndrumarea partidului în literatură : răspunderea scriitorului față de

www.cimec.ro

societate ; combaterea încercărilor de a înfunda opera literară în indiferență față de epoca actuală".

Dînd dovadă de o energie inepuizabilă, Camil Petrescu a participat activ la diferite acțiuni pe tărîm social-cultural, aducîndu-și contribuția sa valoroasă în dezvoltarea culturii noastre, în opera de ridicare culturală a maselor populare.

Camil Petrescu a fost membru titular al Academiei R. P. Romîne, membru în Comitetul de conducere al Uniunii Scriitorilor și membru în Comitetul național pentru apărarea păcii din R. P. Romînă.

Pentru creația sa literară și pentru activitatea sa cetățenească de mare prestigiu, Camil Petrescu a fost distins cu „Ordinul Muncii" clasa I-a și cu alte ordine și medalii și a primit de două ori titlul de Laureat al Premiului de Stat.

Prin dispariția lui Camil Petrescu viața culturală și artistică din țara noastră suferă o foarte grea pierdere.

Datorită contribuției aduse la tezaurul nostru spiritual, Camil Petrescu rămîne unul din cei mai mari scriitori ai literaturii romîne și unul din cei mai de seamă reprezentați ai geniului artistic al poporului nostru.

Academia Republicii Populare Romîne ; Ministerul Învățămîntului și Culturii ; Uniunea Scriitorilor din R. P. Romînă

*

În casa noastră s-a deschis un gol adînc. Prea adînc și prea întins ca să-l putem măsura cu gîndul și cu durerea. Gîndul ne e încă încețoșat, durerea fără puteri.

Cu Camil Petrescu s-a stins și în noi o flacără. Înaltul lui zbor, retezat cu nemilă, a lăsat stingheră și bătaia noastră de aripi. Căci la marea și unanima plîngere care, deopotrivă cu a noastră, însoțește în eternitate pe gînditor, pe creatorul de frumos, pe cetățean, noi alăturăm dogoarea unei lacrimi osebite : pentru dascăl, pentru animator, pentru prieten.

Adăstăm și noi, îndelung, cu mintea și cu privirea, asupra moștenirii sale. O realizăm, parcă, abia acum, în marea ei diversitate și profunzime, în neistovit tinereasca ei curgere spre albia adevărului, a frumosului, a omenescului. Prin Gelu Ruscanu — care se mărturisise cîndva : „Nu știu dacă am să îndrept lumea, dar dacă n-aș abate omenirea din calea răului, decît atît cît abate un bob de nisip albia unui fluviu, și totuși datoria mea e limpede..." — Camil Petrescu ni se tîlmăcește, parcă, abia acum, niciodată ostenit, în tot ostenitorul său urcuș spre împlinirea acestei datorii : de la Jocul ielelor **la** Caragiale, **de la** Danton **la** Bălcescu, **de la** Ultima noapte... **la** Un om între oameni. **De la** Săptămîna muncii intelectuale **la** Teatrul.

„Cruzimea cumsecade a ordinii burgheze" care i-a stat, de-a lungul acestui urcuș, neîncetat vrăjmașă, Camil Petrescu a putut în revoluția zilelor noastre s-o vadă doborîtă de adevărul, de frumosul, de omul zilelor noastre, căutat și cîntat de dînsul.

Noi l-am văzut însă, aproape, întărit de luminile socialiste, păstrîndu-și ca în anii începutului de luptă, mai departe ochii „mistuiți lăuntric" și „sufletul mărit" de conștiința datoriei care, abia azi, își cerea obolul sporit al împlinirii. Acești ochi veșnic cercetători și lucizi, mereu avizi să descopere și să deslușească, s-au oblonit peste încrîncenata-i voință de viață și de cunoaștere, peste credința în puterile lui.

Încercăm anevoie să umplem adîncul gol din casa noastră. Ne însenînează doar gîndul că asistînd la coborîrea în mormînt a lui Camil Petrescu, acest mormînt, ca și acela în care el l-a așezat pe Bălcescu, va fi „un mormînt mai durabil decît cel de piatră", va fi „un mormînt de litere, peste veacuri".

„TEATRUL"

www.cimec.ro

Primăvara teatrului nostru

A venit primăvara şi noi, cu braţele deschise, vă aşteptăm. Cerul străluceşte, pe sub norii călători ghicim ţipetele de bucurie ale păsărilor ce se întorc din pribegia iernii. Sînt un actor mai vîrstnic, anii pe care i-am lăsat în urmă — urîţi, frumoşi — anii tinereţii şi ai speranţelor, anii luptei şi ai înfrîngerilor, străjuiesc lîngă tîmpla amintirii, în orele tăcute ale acestei seri. Voi veniţi cu tot elanul, din toate zările fermecătoarei noastre patrii, veniţi ca aici, în inima ţării, să ne arătaţi ce ştiţi, ce vreţi şi ce puteţi. Iar noi, solii vremurilor de altădată, ne bucurăm că vă putem auzi, că vă putem aplauda, că avem norocul să fim martorii acestei parade a muncii, cuminţeniei şi artei noastre noi.

Iertaţi cuvintele mele prea duioase, iertaţi tonul acesta liric. La vîrsta noastră ne place să vorbim din inimă, ne place să mîngîiem şi să sfătuim. Ne plac bucuria curată, elanul direct şi sinceritatea totală. Mă gîndesc că voi sînteţi speranţa artei noastre, că voi reprezentaţi gloria viitoare a scenei romîneşti. Şi mă copleşesc amintirile...

Am stat pe vremuri zece ani într-un oraş de provincie.

Ehei, provincia de atunci: noroi şi praf, mediocritate şi plictis. După stingerea primelor elanuri îţi simţeai inima atinsă de un fel de somnolenţă care, asemenea unui cancer lent şi perfid, îţi copleşea întreaga fiinţă. Făceai eforturi să scapi de această toropeală. În faţa rampei te mai încălzeai, încercai să citeşti şi să stai de vorbă cu oamenii. Degeaba! Ca un tăvălug, mediocritatea fatală a mediului te turtea! Un director „concesionar" transforma sub ochii tăi teatrul visurilor şi speranţelor tale într-o oficină a venalităţii şi desfrîului: dumnezeul dreptăţii era departe, Capitala şi mai departe — şi pînă acolo (dacă voiai să ajungi, ca să ţipi, să demonstrezi, să ceri) te mîncau sfinţii mărunţi ai birocratismului, ai politicianismului, omizile mătăsoase ale alcovurilor şi relaţiilor de cabinet. Lumea artei îmi apărea ca acel mitologic cosmos babilonian: şapte ceruri separate şi între ele nici o scară, nici o posibilitate de urcare. M-am întrebat de multe ori care era cauza ce a determinat ratarea — uneori tragică, de multe ori grotescă — a atîtor talente. Există, fără îndoială, în meseria noastră un germene de sfîntă vanitate: acea vanitate sui-generis, care nu vrea nimic (decît aplauze!), dar care e în stare de orice ca să poată da, ca să poată dărui. Un actor care nu joacă, un actor care nu poate să-şi desăvîrşească harul, care nu e înţeles şi ajutat, care n-are parte de acea admiraţie sinceră şi directă a bunului şi marelui public — pierde la un moment dat speranţa, speranţa care singura poate să ţină treaz în sufletul său entuziasmul, voinţa, flacăra curatei arte. Şi atunci, te aşteaptă caracuda, ceilalţi rataţi ai provinciei, te aşteaptă bîrfa

www.cimec.ro

și spriturile, cabotinismul ieftin și cinismul crud. Tristețea, cu alte cuvinte, ratarea anonimă, tragică.

Drumurile spre Capitală erau închise: pe noi ne sufocau grijile materiale, lipsa de decor, costume. Noi împingeam căruțele pe șoselele prăfuite ale satelor, ne certam cu primarii, cu restauratorii. Noi visam doar, visam șansa cea mare, regizorul fatal: acela care, venind pînă la noi, să ne recunoască, să ne salveze. Și chiar dacă un asemenea comisar al Parnasului bucureștean sosea în urbea noastră, verificarea talentului o făcea, de cele mai multe ori, în camera sordidă a hotelului, la mesele grase ale restaurantului sau la soarelele domnului prefect. După ce pleca, simțeam ca un gol în suflet, se făcea frig în jur și ceva, ca un fel de condamnare, rămînea suspendat în aerul acrit al sălilor de repetiție. Și anii treceau, bătînd pe loc, noi îmbătrîneam și culmea pe care o visasem în tinerețe se îndepărta tot mai mult, înecată în zarea tulbure a absurdului.

Am avut odată o colegă, o actriță excelentă, un mare talent. Dar numai noi am cunoscut-o, numai noi am știut ce comori se ascundeau în ea. Ar fi putut să ajungă o mîndrie a scenei romînești, dar... n-a avut „noroc". Provincia, turneele au ucis-o. A murit foarte tînără. Ultimele ei cuvinte au fost: „O singură dorință am avut toată viața: să joc o dată pe o scenă în București. Numai de asta îmi pare rău că mor..." Am înțeles, atunci, ce înseamnă în cariera noastră egalitatea de șanse, ce înseamnă libera întrecere, ce înseamnă acel „noroc" de care, în naivitatea lor, fac caz mulți din lumea noastră...

Dar vremurile acelea au trecut, cerul s-a luminat.

S-au desfăcut drumurile, s-au egalizat șansele. Norocul a devenit realitate. În toate teatrele țării noastre, actori și regizori tineri, decoratori și tehnicieni se pregătesc pentru concurs. De astă dată nu există năpăstuiți și favorizați; de astă dată în balanța succesului atîrnă numai și numai talentul, pregătirea și conștiinciozitatea voastră artistică...

Dragii mei, copiii mei, a venit primăvara și noi, cu brațele deschise, vă așteptăm. Să sune cuvîntul vostru ca aurul, arta voastră să fie curată și cinstită ca speranța. Noi vă vrem curajoși și sinceri, liberi și avîntați. În arta voastră vrem să citim freamătul zilelor noi de azi, nădejdea frumoasă a viitorului. Aplauzele mîinilor noastre încercate vor fi aplauzele discrete ale istoriei, iar succesul vostru va fi cea mai frumoasă recompensă pe care o puteți oferi bunului nostru popor, care, muncind și pentru voi, vă caută și vă admiră.

aprilie, 1957

www.cimec.ro

DUMITRU MICU

„Cel mai dramatic erou..."

Momentele istorice de încordare deosebită a contradicțiilor de clasă, perioadele de trecere de la o orînduire socială la alta favorizează, în special — constata Gorki — dezvoltarea dramei. Despre excepționalul dramatism al epocii imperialismului, revoluțiilor proletare și construirii societății socialiste, autorul *Azilului de noapte* a vorbit în nenumărate rînduri ; el a atras atenția mai cu seamă asupra unui tip de eroi caracteristici prin excelență acestei epoci de cotitură istorică fără precedent, inaugurată prin apariția proletariatului pe scena istoriei ca o clasă pentru sine, asumîndu-și rolul de eliberatoare a întregii societăți :

„Cel mai dramatic erou al timpurilor noastre este însă omul înarmat cu înțelegerea lumii, omul care rîvnește să cerceteze și să înțeleagă lumea, ca să o valorifice ca pe o gospodărie a sa. Este omul lumii noi, un om plin de măreție, puternic, cutezător. De aceea îl și urăsc cu atîta înverșunare oamenii lumii vechi." *(Despre piese*, în „Gorki despre literatură", Ed. Cartea Rusă, 1956, p. 503.)

Astfel fiind, cum se face oare că dramaturgia nu reprezintă, pe cît se pare, în literatura noastră actuală sectorul fruntaș ? E îndeobște recunoscut că, în dramaturgia contemporană, care a cucerit succese certe prin piese ca : *Bălcescu*, de Camil Petrescu, *Minerii*, *Cetatea de foc*, de M. Davidoglu, *Mielul turbat*, de Aurel Baranga, *Cumpăna*, *Oameni de azi*, de Lucia Demetrius, *Citadela sfărîmată*, de Horia Lovinescu, *Preludiu*, de Ana Novac, *Ziariștii*, de Al. Mirodan etc., nu eroii figurînd omul nou, reprezentativ în gradul *cel* mai înalt pentru epoca socialismului, se afirmă cu puterea artistică cea mai deplină, deși — cum se va vedea îndată — realizările în acest sens nu pot fi nici ignorate, nici subevaluate. Nu e firesc dar explicabil, totuși, faptul că tocmai virtuțile clasei muncitoare, clasa care imprimă întregii societăți contemporane fizionomia specifică, și-au găsit o reflectare mai puțin pregnantă decît caracteristicile altor forțe sociale în dramaturgia orientată pe principiile realismului socialist.

Judecînd lucid, fenomenul ne apare de înțeles în condițiile dezvoltării istorice a dramaturgiei romînești.

Muncitorul a apărut rareori, în trecut, pe scenă, nu numai în țara noastră, dar pretutindeni, iar glasul muncitorului revoluționar, propagatorul unei noi etici, protagonistul prefacerilor menite să inaugureze o nouă eră a vibrat, tulburător de măreț, abia în primii ani ai secolului nostru, cînd Gorki dădea cuvîntul lui Nil din *Micii burghezi*

www.cimec.ro

spre a vesteji existența scabroasă din casa filistinului Bessemenov, existența unei întregi societăți strivitoare de conștiințe și idealuri. Un complex de condiții obiective și subiective explică lipsa unei tradiții în oglindirea vieții proletariatului în dramaturgia romînească din trecut, iar această situație nu putea rămîne fără consecințe în creația autorilor dramatici de astăzi.

Neajunsul de care vorbeam nu se datorește însă, evident, numai greutăților inerente începutului. O parte de vină — cu totul apreciabilă pentru stagnarea dramaturgiei cu tematică din actualitate — revine dogmatismului, ale cărui urmări dureroase se cuvin scoase în evidență sub toate aspectele lor, numai astfel fiind posibil avîntul continuu al creației pe drumul realismului socialist. În dramaturgie, întocmai ca în alte sectoare ale literaturii, dogmatismul a determinat producerea unor avortoni recomandați, la un moment dat, drept plăsmuiri tipice ale artei angajate în slujba construcției socialiste și e o amară ironie a întîmplării faptul că unul din dramaturgii cei mai talentați a debutat în 1953 cu o piesă ce caută a teoretiza dogmatismul opac, schematismul sociologic cel mai vulgar. Influențat, se vede, de tezele frecvente în acea vreme, condamnate ulterior de partid, însușite fără discernămînt în ceea ce aveau mai vulnerabil, Horia Lovinescu oferea, în *Lumina de la Ulmi*, un exemplu-limită de înțelegere rudimentară a sarcinii operei artistice de a servi tendințele fundamentale de înnoire a realității. Inconștient, fără doar și poate, piesa venea în contrazicere flagrantă cu indicația lui Lenin, mult citată, ce glăsuiește astfel :

„Nu încape îndoială că problema literară se pretează cel mai puțin unei egalizări mecanice, unei nivelări, dominației majorității asupra minorității. Nu încape îndoială că în această chestiune este necesară asigurarea unui spațiu cît mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, mai mult spațiu pentru gîndire și imaginație, formă și conținut." *(Lenin despre literatură*, Ed. P.M.R., 1949, p. 7.)

Lumina de la Ulmi prezintă ca o manifestare salutară constrîngerea eroului principal, Emil Comșa, scriitor de valoare, autorul unui roman apreciat de critică și foarte citit, de a supune manuscrisul noii sale scrieri discuției colective și a ține seama de obiecțiile unor confrați diferiți ca preocupări, structură individuală, talent, experiență, vîrstă, inclusiv un elev al școlii de literatură, foarte plin și sigur de el, în ciuda modestiei de circumstanță, și extrem de zelos in afirmarea trogloditismului estetic. Să ne înțelegem. Nu e vorba de o discuție colegială, totdeauna utilă oricărui scriitor, o discuție în care un grup de prieteni să-și comunice impresiile asupra unei opere, să dea sugestii autorului, fără obligația acestuia de a și le însuși fără replică ; nu, este vorba de o ședință oficială, cu participarea directorului de editură ce nu va imprima romanul lui Comșa decît dacă va fi refăcut după prescripțiile nivelatoare, de o încălcare birocratică, deci, a inițiativei unui autor, de siluirea inspirației, a conștiinței artistului. La refuzul lui Emil Comșa de a ceda pretențiilor formulate de criticii producției sale, un Paul Negulescu, „scriitor, 30 ani", încheie discuția consternat, stigmatizîndu-l pe camaradul neconformist ca pe un individualist orgolios și asociind într-un chip năstrușnic insuccesul acestuia în creație cu neglijarea sarcinilor obștești : „...Dar atitudinea lui de astăzi, felul cum își apără cartea, refuzul de a se gîndi la cele ce i s-au spus aici... ne arată că tovarășul Comșa e gata să alunece pe o linie primejdioasă. Atitudinea asta nu reprezintă decît culminarea unor lipsuri și greșeli mai vechi dintre care o parte au fost arătate. Felul cum ai înțeles să-ți scrii cartea, izolîndu-te ca într-un turn de fildeș, nu ne seamănă nouă. Pe urmă, neglijarea sarcinilor de la Uniune și îngîmfarea care a ajuns proverbială sînt alte aspecte ale aceleiași alunecări..." Pentru ca banalitatea schemei su-

www.cimec.ro

biectului să atingă desăvîrşirea, dramaturgul îl aruncă pe eroul său în braţele duşmanului de clasă, încarnat într-o femeie fatală, Alice Coteanu, nărăvită a lovi în cuceririle oamenilor muncii prin împingerea artiştilor pe panta blestemată a formalismului.

Ce e reprobabil, ridicol, în asemenea desfăşurare a intrigii? Nu combaterea formalismului, bineînţeles, şi nici chemarea la vigilenţă împotriva duşmanului. Formalismul e, realmente, incompatibil nu numai cu literatura realismului socialst, ci, îndeobşte, cu arta autentică; lupta împotriva lui e o lege, lege obiectivă a dezvoltării artei. Pericolul duşmanului de clasă nu trebuie subapreciat nici o clipă, aceasta ducînd la consecinţe ireparabile. Ar fi o greşeală de neiertat dacă din învăţătura partidului, ce ne arată că teza ascuţirii fără contenire a luptei de clasă, pretutindeni şi în orice condiţii, este necorespunzătoare unei gîndiri ştiinţifice şi dăunătoare practic, am deduce că vigilenţa poate fi atenuată. Nu dezvăluirea unui fenomen de înăsprire a luptei de clasă într-un anumit moment al dezvoltării societăţii în direcţia socialismului, ci modul grosolan în care, în această compunere, rătăcirile formaliste ale unui romancier talentat, condus de bune intenţii, devotat regimului democrat-popular, sînt puse nemijlocit în legătură cu acţiunea ostilă a forţelor clasei exploatatoare imprimă *Luminii de la Ulmi* o notă rizibilă. Nu încape îndoială că duşmanii socialismului speculează abaterile artiştilor de la realism, dar o fac într-un fel infinit mai rafinat decît în piesa despre care vorbim.

Printre alte figuri ivite în prima scriere dramatică a lui Horia Lovinescu se distinge muncitorul Preda, căruia autorul îi trasează sarcina de a discredita cartea lui Emil Comşa — în şedinţa de pomină de la Uniune —, confruntînd-o cu şantierul de la Ulmi, unde eroul-scriitor fusese în „documentare". Cititorii, indiferent de formaţia lor, caută în literatura viabilă — în măsura în care aceasta le-a devenit accesibilă — generalizarea sensibilă a unor pasiuni, înfruntări de concepţii şi caractere, intuirea concretă a mişcărilor sufleteşti universale, etern omeneşti. Lui Preda însă, ticluitorul său îi dictează un discurs exprimînd o profesie de credinţă estetică străbătută de tendinţe naturaliste, o concepţie primitivă după care opera artistică ar avea rolul de înregistrare a unui mediu „aşa cum e", producătorul ei putînd fi tras la răspundere, în sens propriu, concret, de eroii săi. Să-l ascultăm pe Preda: „...cartea tovarăşului Comşa se petrece la Ulmi şi eu sînt pe şantierul ăsta de cînd s-a dat prima lovitură de tîrnăcop. Mă uit la carte, mă uit la şantier şi nu înţeleg. Este parcă ceva care seamănă, dar nu-i ce ştiu eu, mi-e străin." Nu e cazul să apărăm romanul numitului Emil Comşa, „scriitor, 37 ani", întrucît posibilitatea de a verifica spusele criticilor bietului autor este exclusă. Dacă lucrurile stau aşa cum zice Preda, adică romanul îşi propune descrierea *unui* şantier, numai a *unui* şantier şi a *unor* muncitori, e indiscutabil că Emil Comşa a scrîntit-o. Cartea sa nu ne mai interesează ca roman, poate ca reportaj. În acest caz însă, cusurul nu e cel denunţat de critici. Preda însă, adică Horia Lovinescu cel de prin 1952—53, e supărat nu fiindcă scrierea discutată se menţine la consemnări plate, fiindcă nu se ridică la generalizări, ci pentru că fotografiile luate la faţa locului nu seamănă mecanic cu originalul: „Nu-mi recunosc nici tovarăşii, nici munca noastră, nici frămîntările noastre, doar, acolo, nişte nume... Unde sînt Ulmii noştri, tovarăşe Comşa, acolo? Şi ce-ai să faci cînd au să vină la dumneata şi Gondin, şi Panţiru, şi Moldoveanu şi atîţia alţii şi au să te întrebe ce ai făcut cu faptele şi gîndurile lor?" Muncitorul Preda declară, în concluzie, că romanul lui Comşa nu e o carte care „să ne fie de folos şi s-o iubim". Iată originea tuturor obiecţiilor! Încercarea de a proceda altfel decît Comşa, în sens diametral opus, de a produce adică lucrări despre care un Preda să poată declara că sînt „de folos", de utilitate practică imediată, a determinat caducitatea nu numai a dramei *Lumina de la Ulmi*, ci a mai multor piese cu subiect din actualitate, din viaţa clasei muncitoare îndeosebi.

www.cimec.ro

Încă o dată : formalismul ducînd la sterilizarea creaţiei, bine face Horia Lovinescu atunci cînd denunţă romanul eroului său — dacă într-adevăr acesta e formalist. Comite însă o eroare atunci cînd opune formalismului — ca pe o tendinţă cică valabilă — schematismul plat ce nu e, în ultima analiză, decît o varietate a naturalismului, un empirism strîmt, tîrîtor. Realismul exclude în egală măsură căutarea de efecte gratuite şi comunicarea datelor din realitate fără selecţie, interpretare, transfigurare.

Adoptînd cu bună credinţă, dar fără reflecţie, anumite concepţii estetice vulgarizatoare, generate de dogmatism, unii dramaturgi au purces, în plăsmuirea operei lor, de la ideea necesităţii de a fi de folos acelui sector al socialismului pe care îl oglindeau în respectiva piesă. Cutare dramă din mediul industriei siderurgice era menită să insufle elan oţelarilor, să-i mobilizeze pentru depăşirea planului cincinal. Tendinţă nobilă, nu încape îndoială, nu încape discuţie ! Numai că acea piesă nu era destinată doar muncitorilor din cutare ramură a producţiei, ci poporului întreg şi nu numai oamenilor de azi, dar şi celor de mîine. Arta a îndeplinit un rol utilitar dintotdeauna şi, după Karl Büchner, apariţia ei s-ar datora tendinţei primitivilor de a-şi uşura munca însoţind diferitele mişcări de sunete cadenţate, de diverse „heei-rup !"-uri. Ei bine, cu cîţiva ani în urmă, în literatura noastră era frecvent zelul unor autori de a sări în ajutorul oamenilor muncii, dînd scrieri şi cîntece de îndemn la muncă, al căror mesaj putea fi rezumat printr-un „heei-rup !" În societatea noastră însă, rolul utilitar al artei trebuie, de bună seamă, conceput întrucîtva altfel, mai puţin concret decît în epocile preistorice.

Realizarea unei opere dramatice care să zugrăvească în asemenea mod atmosfera specifică a combinatului din Hunedoara, să zicem, să pună în mişcare conflicte şi caractere ale muncitorilor de o anumită specialitate, astfel încît în acestea să se recunoască nu numai toţi muncitorii, dar omul — iată o sarcină ce nu poate fi dusă la îndeplinire pe calea proclamată în *Lumina de la Ulmi*. Pe acea cale au pornit, totuşi, unii din dramaturgii noştri de frunte, între care Mihail Davidoglu, care însă — din fericire pentru literatura noastră ! —, a izbutit să creeze în *Minerii, Cetatea de foc*, unele episoade puternice, intuind, dacă nu întreg fondul psihic al muncitorului descătuşat, măcar cîteva pîlpîiri ale umanităţii sublime, proprii în gradul suprem clasei muncitoare. Înflăcărarea lui Anton Nastai, minerul din Valea Jiului, ce-şi face din mărirea producţiei o problemă de viaţă, un ţel al aspiraţiilor celor mai înălţătoare, conştient şi mîndru de a ţine în mîini, împreună cu ortacii săi din lumea toată, asemeni unui nou Atlas, însăşi viaţa planetei, de a fi un demiurg al fericirii viitoare, înflăcărarea aceasta şi abnegaţia cu care acesta munceşte, expunîndu-se primejdiilor, gata să se încaiere cu întregul cosmos pentru împlinirea năzuinţelor măreţe, impun un reprezentant tipic, prin anumite manifestări ale sale, clasei căreia societatea modernă îi datoreşte totul, inclusiv existenţa. Anton Nastai e un muncitor cu orizont larg, călăuzit în viaţă de luceafărul unui ideal şi conştiinţa utilităţii sale îl ajută să răzbească, să învingă încercările cărora le e supus, oricît ar fi acestea de crîncene. Acţiunea piesei se desfăşoară în primele momente după naţionalizare, cînd Valea Jiului nu încetase încă a fi o vale a plîngerii. Sub apăsarea lipsurilor, o parte din mineri părăsesc aşezările lor îndătinate, pornind încotro văd cu ochii ; chiar Maria, soţia lui Nastai, se lamentează, îndemnîndu-l pe acesta să-şi ia lumea în cap. Minerul însă îi răspunde în cuvinte vădind nu numai hotărîrea lui nestrămutată de a rămîne să înfrunte orice greutăţi, dar şi o capacitate de sezisare a frumuseţii şi a sensului vieţii în împlinirea datoriei, în urmarea căilor spre desăvîrşire :

„Ştii, Marie, că niciodată nu m-am gîndit că s-ar putea să fiu şi altceva decît subteran... locuri şi oameni sînt peste tot : de seamă e să ştii pentru ce trăieşti."

www.cimec.ro

Anton Nastai e împăcat cu viața ce o duce, oricîte privațiuni ar avea de îndurat momentan, deoarece trăiește în viitor :

„Măi, oameni buni, mă gîndesc la anii care or să vină, fiindcă noi clădim în ziua de azi, dar cu ochii departe, dincolo de viață. Pentru șiruri întregi de vieți..."

În entuziasmul și nestrămutata sa încredere în zilele ce vor veni, minerul trăiește aievea, cu o înfiorare parcă fizică, bucuria viitorului a cărui lumină țîșnește de pe acum din cărbunii pe care îi dăruie patriei :

„Cărbunele nostru luminează. Din el îmi scot lumina, s-o dau și altora și se întoarce spre noi înmiită... Înțelegi, Marie, și tu, vecină, de ce mi-e drag cărbunele nostru ! Mi-e legătura cu oamenii, cu oamenii pe care n-am să-i cunosc poate niciodată și sînt bucuros, fiindcă prin munca noastră noi trăim mai departe în sute și sute de mii de oameni... Trăim veșnic".

Anton Nastai e un erou romantic, replicile lui răsunînd asemeni unor stihuri înaripate. Cuceritor prin căldura, prin patosul său de vizionar, personajul transformă în pasaje de poem o seamă de episoade ale piesei. Prin ceilalți eroi însă, prin ansamblul situațiilor, *Minerii* mențin spectatorul într-un cadru, totuși, îngust, familiarizîndu-l cu problemele locale, tehnice, de producție, probleme în care nu se concentrează un fond de idei, o bogăție de sensuri inedite, de înțeles general. Problematica piesei e, în același timp, foarte concretă și extraordinar de abstractă. Concretă, întrucît e vorba de frămîntări proprii unor mineri numai ca mineri, legate de specificul unui anumit loc de muncă, de un moment istoric strict delimitat. Abstractă, deoarece conflictul dramatic se confundă cu lupta de clasă în expresia ei netă, clasică, fără nimic inedit, atîta doar că localizată într-o așezare minieră. Raporturile sociale, încleștarea dintre forțele opuse nu determină conflicte în conștiință, complicații în existența personală, nu ridică deci probleme de competența exclusiv a literaturii.

În Addenda la „Falsul tratat", publicată ca postfață la volumul III de *Teatru*, acad. Camil Petrescu demonstra cît se poate de convingător — chiar dacă terminologia utilizată este susceptibilă de unele corectări, în lumina concepției marxiste — necesitatea ca opera dramatică să lumineze conflictele din conștiința eroilor, depășind materialitatea faptului exterior. În marea dramă — scrie autorul *Tezelor și antitezelor :*

„...eterna nevoie de absolut, în loc să fie... orientată în afară, spre certitudini și explicații theomorphe, este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolutului fiind solicitat în interior și imposibilitatea de a găsi certitudini *aci* provoacă drama" (pag. 505).

Literatura studiază realitatea raportată la om și mesajul conținut în desfășurarea unei drame constă în semnificația umană, prețul omenesc al rezolvării conflictelor. Dramatismul feluritelor acte materiale săvîrșite de eroi poate impresiona prin sine însuși, dar acesta e oferit de existența însăși, spectatorul neavînd de ce să se ducă la teatru spre a asista la certuri, păruieli și alte asemena. Faptul concret are rostul, în literatură, de a traduce vizual și sonor o idee, o atitudine consecventă în fața vieții, de a afirma, nega sau verifica o anumită concepție. Erou mai curînd liric decît dramatic, Anton Nastai nu-și pune o problemă, nu se zbuciumă în căutarea unei certitudini, obstacolele de care se izbește fiind strict exterioare. În conștiința sa nu se dezlănțuie nici un conflict. De aci, caracterul nu tocmai convingător al conduitei sale. Molipsitor, optimismul său nu este deajuns motivat, rămînînd tăinuite resorturile intime ce mînă eroul spre fapte magnifice. Vrednicul miner trăiește parcă într-un extaz permanent, săltat deasupra tuturor celor de

www.cimec.ro

o seamă cu el, deasupra existenței comune. Admirăm un asemenea ins, dar am dori să cunoaștem raportul dintre înflăcărările lui sublime și necesitățile umane obișnuite, secretul triumfului înțelepciunii asupra slăbiciunii inerente naturii noastre.

Problema aceasta o ridică următoarea dramă a lui M. Davidoglu, *Cetatea de foc*, al cărei erou central, Petru Arjoca, prim-maistru furnalist, e pus în situații ce hotărăsc declanșarea unui conflict între pornirile spontane și conștiința muncitorească. Eroul, jignit de propriul fiu care cere o anchetă împotriva lui fiindcă refuză să adopte metode de muncă avansate, se decide să se pensioneze într-un moment cînd prezența lui la furnal era mai necesară ca oricînd. Convins totuși, pînă la urmă, să reia lucrul, bătrînul Arjoca dezertează din nou cînd află că oameni cu greutate, între care secretarul organizației de partid, au consimțit ca fiul său Dominic să întreprindă o foarte riscantă acțiune de dovedire a unor bandiți ascunși în munte. Momentele ce urmează sînt de un dramatism crescînd. Absența lui Petru Arjoca poate provoca înghețarea furnalului, pusă la cale de un sabotor. Paralizat de îngrijorare pentru fiul său, bătrînul pare hotărît să persevereze în pasivitate. „Moare furnalul nostru!" zice cu desperare un muncitor. Iar Arjoca răspunde: „Să moară!" Iminența nenorocirii îl deșteaptă însă din starea abulică, mai ales după intervenția secretarului de partid. Bătrînul își dă deodată seama că procedează laș, rușinos, lăsîndu-și tovarășii fără sprijin la strîmtoare și nu mai stă la cumpănă dacă să meargă sau nu la datorie. Petru Arjoca va urca pe furnal nu numai pentru a salva fonta, dar și pentru ca „să nu iasă vorba că eu, de patruzeci și doi de ani la furnal și i-am lăsat la greu..." Înțelegerea umană pe care are impresia de a o fi găsit la Muntean, secretarul organizației de partid, îi revelează faptul că astăzi, în societatea noastră, „mare-i prețul omului..." Chiar dacă insuficient valorificată artistic, drama acestui erou conține germenii unei drame în conștiință. Indignările, demoralizarea sa anterioară proveneau din sentimentul că omul nu e prețuit, că în concepția conducerii uzinei prevalează producția. Acum descoperă fulgerător că se înșelase, că tocmai dimpotrivă, eforturile în sensul măririi producției nu constituie un scop în sine, ele țintind fericirea obștească, descoperă că viața fiecărui individ e scumpă clasei muncitoare, a cărei invincibilitate izvorăște din prețuirea omului, din faptul că acționează în slujba aspirațiilor omenești esențiale:

„Înțelegi tu, Pavel, eu se cheamă că fac parte din clasa muncitoare. Și cît e ea de mare, a pierdut un om; și poate nu-i cel mai de seamă, dar nu-l lasă pierdut așa ca frunza pe apă. Vezi, de aceea sîntem tari noi ăștia, clasa muncitoare."

Odată dobîndită această certitudine, Petru Arjoca va urma drumul datoriei fără șovăire și nu va ceda presiunilor prin care dușmanul de clasă încearcă să-l determine a rămîne pasiv, nici cînd are de ales între furnal și viața copilului său ajuns ostatec al bandiților. În aceasta constă umanitatea eroului. Și dacă această umanitate nu e comunicată cu toată forța dramatică pe care o puteau oferi situațiile în care se găsește bătrînul, de vină e supraîncărcarea piesei de discuții profesionale tehnice, lozinci de o însuflețire convențională, în dauna preocupării pentru esența conflictului. Dramaturgul prea e solicitat de chestiuni locale și tendința creării unei opere de utilitate socială, în sensul transmiterii marilor înțelesuri ale transformărilor efectuate azi în viața și conștiința oamenilor, e subordonată practic tendinței mai restrînse de a mobiliza oamenii muncii pentru înfăptuirea sarcinilor de plan. În *Cetatea de foc*, ca și în *Minerii*, abundă îndemnurile la muncă, vorbele mari, un optimism de paradă, ca în următoarele replici:

„Aaron: ... Beau pentru sănătatea ta și a casei tale și ca să ne aduci de primul Mai Drapelul Roșu de la Hunedoara, să fluture și peste furnalele noastre că destul a fîlfîit peste zidurile lor. Avem și noi mîndria noastră și (ciocnește) noroc bun!"

www.cimec.ro

„*Dominic :* ... No, hai, frunzuliță, cîntă, dar să se vadă cum fierbe oțelul în cuptor. Macaralele trag fane de șaizeci de tone de oțel și-l toarnă în ligotiere... Să se audă cum plîng laminoarele și gem. Să bată forjele !..." etc. etc.

Continua, monocorda însuflețire e deajuns de superficială, trădînd caractere factice, și multe replici izbesc prin lipsa de naturalețe. Dominic, mare iubitor de cîntece și poezii, zice : «Trebuie un vers așa : „Cine mă oprește să construiesc socialismul, dau cu el de pămînt, oricine ar fi !"» Aaron închină, la o masă intimă, „pentru toți tovarășii din toată țara care sînt în întrecere socialistă pentru primul Mai !" Marica, soția lui Pavel Arjoca, strigă oțelarilor, cînd acesta apare cu ochii arși : „Priviți, tovarăși oțelari, la maistrul vostru, cum i-au ars dușmanii ochii și l-au schilodit. Și dacă vi-i drag de ochii și de viața voastră, izbiți în dușmani cu oțelul vostru. Dați mereu oțel, să-i înecăm în oțel".

E posibil că în anumite ocazii festive, în cadrul unor serbări organizate într-o uzină metalurgică sau siderurgică, asemenea compuneri să obțină oarecare succes ; e posibil chiar să îndeplinească un rol mobilizator, trezind în spectatori elanul, dorința de a munci mai cu spor. Cum ziceam însă, o piesă cum e *Cetatea de foc* nu e destinată doar unei colectivități restrînse, ci miilor de spectatori. Prin drama lui Petru Arjoca, ea își atinge scopul, dar nenumăratele replici discursive, sărbătorești, lozincarde, multe dialoguri parazitare deservesc ideea fundamentală. Lozinci și cuvîntări cum sînt cele transcrise poate produce orice orator improvizat. Nu e necesar pentru aceasta un dramaturg de talia lui Davidoglu.

Un conflict interior alcătuiește substanța dramatică a piesei *Cumpăna* de Lucia Demetrius. Drama e generată și aci de efortul reprezentării clare a unui anume fenomen, e intensificată — în același sens ca în *Cetatea de foc,* dar într-un grad sporit — de necesitatea adoptării unei hotărîri opuse impulsiei sufletești. Anton Vadu, activist de partid, inspector într-un minister, descoperă treptat că fiul său Mircea, reîntîlnit după ani grei de despărțire, evoluează pe un povîrniș fatal, victimă calculelor diabolice ale patronului fabricii, unde el îndeplinește funcția de secretar, și mai cu seamă, ale consoartei acestuia. Anton Vadu își iubește fiul cu toată înfocarea unei inimi în care au vibrat totdeauna simțămintele cele mai profund omenești. La gîndul că lui Mircea i s-ar putea întîmpla o nenorocire, Anton capătă o paloare de cadavru. Fiecare convorbire între tată și fiu produce însă o nouă amăgire celui dintîi, Anton Vadu e consternat de inconștiența tînărului și caută a-i dovedi că generozitatea față de exploatatorii pe cale de a fi deposedați de mijloacele lor de jăcmănire a celor mulți sfidează adevărata morală : „Mila ta e o rușine, e imorală, pentru că adevărata morală e înlăturarea exploatării omului". Din ce în ce, părintele e chinuit de îndoială în privința onestității tînărului ce-i poartă numele. În cele din urmă, dovada degenerării morale a lui Mircea Vadu iese fără echivoc la lumină. Rana lăuntrică a tatălui e ușor de înțeles. În calitatea ce o are, el ar putea lesne feri de răspundere juridică pe secretarul fabricii, vinovat de a fi ascuns registrele de contabilitate în care patronul, de-acum doborît, ținea evidența reală a veniturilor. Chiar dacă lupta interioară a lui Anton nu e explicitată, zbuciumul său transpare în replicile ce vestejesc fapta nedemnă. Stoicismul, cu care învinge slăbiciunea paternă, relevă în erou o mare conștiință :

„Acum te știu. Și ești copilul meu. Și te iubeam ! Nu știu cui trebuie să-i dau palme, ție sau mie ? Ce sînt eu, fiară, să te iubesc oricum ai fi ? Fiindcă am făcut o jivină, trebuie să mă prăpădesc după ea, că e jivina mea ?"

Cu inima însîngerată, Anton Vadu își va trimite fiul prea iubit să ispășească după dreptate actul imund pe care l-a săvîrșit : „Du-te, băiete, du-te..."

www.cimec.ro

Experienţa unor dramaturgi de valoarea lui M. Davidoglu şi Lucia Demetrius indică orientarea unei remarcabile părţi din dramaturgia contemporană spre acele sectoare ale realităţii socialiste de care depinde, în primul rînd, viaţa întregii societăţi, spre oamenii reprezentativi în cel mai înalt grad pentru epoca în care trăim.

Fizionomia dramaturgiei şi a întregii literaturi a viitorului va fi hotărîtă într-o foarte însemnată măsură, fără nici o îndoială, tocmai de modul în care va reflecta viaţa clasei muncitoare, ce a rămas pînă în zilele noastre un tărîm aproape virgin, puţin explorat de artişti. Unii din dramaturgii romîni s-au apropiat, ce-i drept, încă înainte de ultimul război, de mediul muncitoresc şi Mihail Sorbul a creionat în *Fericirea* două profiluri luminoase de proletari ridicaţi întru apărarea drepturilor călcate în picioare de patron: Spartacus şi Damigeană. Asemenea siluete apar însă rareori în literatura din trecut, în dramaturgie cu deosebire. Încercările dramaturgilor din zilele noastre de a urca pe scenă oamenii de azi, făuritorii unei lumi noi, muncitorii înaintaţi, constituie un fenomen nou, revoluţionar, ale cărui manifestări, oricît de puţin impunătoare deocamdată, prevestesc o literatură dramatică fără termen de comparaţie în trecut. Începutul s-a făcut şi întîiele rezultate se arată cel puţin promiţătoare. E însă destul de straniu că o seamă de dramaturgi de primă însemnătate, după dobîndirea unor izbînzi menite a înscrie numele lor între acelea ale pionierilor, după dobîndirea, implicit, a unei experienţe inestimabile, au slăbit preocuparea pentru zugrăvirea caracterelor celor mai impunătoare ale societăţii contemporane, sau chiar au abandonat-o. Firește, spectatorii, cărora le e scumpă fiecare cucerire a noii dramaturgii, întîmpină cu entuziasm şi emoţie orice creaţie a unor autori precum Camil Petrescu, Lucia Demetrius, M. Davidoglu, A. Baranga, Horia Lovinescu, Ana Novac. Autorii noştri dramatici ar putea aduce însă un mesaj şi mai înflăcărat, mai interesant prin noutatea lui, prin conţinutul ideologic-emotiv fără termen de comparaţie în arta trecutului, dacă ar izbuti să ducă mai departe biruinţele obţinute cu *Cetatea de foc, Cumpăna, Mielul turbat* etc.; dacă ar urca pe scenă omul înaintat de azi, făuritorul fericirii, în toată splendoarea umanităţii sale. Acum, după ce frînele dogmatismului au fost rupte, ducîndu-se lupta penrtu ştergerea oricăror urme lăsate de ele, depinde de scriitori, în primul rînd, înflorirea nemaicunoscută a dramaturgiei pătrunse de marile idei umanitare ale erei socialiste.

Cu ani în urmă, cînd scria consideraţiile din Addenda la „Falsul tratat", acad. Camil Petrescu susţinea că eroul dramatic, prin definiţie, este intelectualul, adică omul cu o conştiinţă scrutătoare, efervescentă, în continuă febră creatoare, omul deprins să problematizeze, să despice toate tainele existenţei. În această accepţie a noţiunii, muncitorul reprezentativ de astăzi e un intelectual, deoarece el este — cum zice Gorki — „omul care rîvneşte să cerceteze şi să înţeleagă lumea, ca să o valorifice ca pe o gospodărie a sa". Muncitorul înaintat apare astfel — cum tot Gorki scria — ca „cel mai dramatic erou al timpurilor noastre". E normal ca el să reprezinte figura centrală a noii dramaturgii.

www.cimec.ro

Despre „Dramaturgia de la Hamburg" a lui Lessing

La începutul anului 1767 i se ivi lui Lessing prilejul unei foarte atrăgătoare activități. În bogatul oraș comercial Hamburg luase ființă, sub denumirea de „Teatru Național", o întreprindere teatrală, care, după toate aparențele, dispunea de însemnate mijloace materiale, grupînd un număr de foarte buni actori și urmărind obiective artistice. La acest teatru, Lessing fu angajat ca „dramaturg", adică în calitate de consilier artistic. Pentru a urmări pas cu pas activitatea teatrului, a supune criticii piesele reprezentate și a îndruma jocul actorilor, Lessing a scos o revistă bisăptămînală, scrisă numai de el.

Dar teatrul n-a îndreptățit speranțele pe care și le pusese Lessing într-însul ; în anul următor și-a închis porțile. Ceea ce a rămas ca rezultat valoros de pe urma încercării de a crea un teatru național la Hamburg sînt cele 104 numere din revista scrisă și publicată de Lessing : „Dramaturgia de la Hamburg".

În paginile ei, marele scriitor a depășit cu mult țelul inițial al publicației. Într-o contingență uneori foarte vagă cu critica pieselor reprezentate, el a dezbătut în cuprinsul revistei probleme fundamentale ale dramei și teatrului. Lessing considera că cea dintîi premisă a unui teatru național era alcătuirea unui repertoriu de piese originale germane și a urmărit deci ca, prin critica și sfaturile sale, să indice căi noi și cu adevărat naționale literaturii dramatice germane, încă foarte puțin dezvoltată pe vremea aceea.

Datorită acestui fapt, „Dramaturgia de la Hamburg" nu este un studiu sistematic. Lessing declară el însuși : „Amintesc aci cititorilor mei că paginile acestea nu tind nicidecum să cuprindă un sistem dramatic. Nu sînt deci obligat să soluționez toate dificultățile pe care le expun. S-ar putea ca ideile mele să pară uneori fără nici o legătură între ele, ba chiar să se găsească în contradicție unele cu altele : esențialul e însă să fie idei care să ofere un aluat bun pentru gîndiri proprii. Aici eu nu vreau să dau decît *„fermenta cognitionis"* [1]. Totuși, din ansamblul de idei cuprinse în „Dramaturgia de la Hamburg" se pot deduce cu toată claritatea principiile lui Lessing privitoare la estetica dramei.

Drept punct de plecare, să luăm excelenta și atît de lapidara formulare cu care Herder [2] caracterizează concepția lui Lessing asupra dramei :

---

1 *Fermenta cognitionis*, literal, „plămada conștiinței", adică stimulul gîndirii. (Din articolul 95, apărut în „Dramaturgia de la Hamburg".)

2 Johann Gottfried Herder, filozof și poet german (1744—1803).

www.cimec.ro

„Știți cît de mult ținea Diderot ca pe scenă să fie aduse stările sociale (Stände) și ce a preconizat Lessing despre aceasta în „Dramaturgia" lui. Se înțelege că, fără anumite caractere, straturile sociale nu pot avea nici un efect în teatru ; dar caracterele oamenilor nu se formează oare în și după stările sociale ?... Lessing a avut deci aici un cîmp vast de a prelucra ca filozof și poet *generalitatea filozofică*, prin care Aristotel disociază poezia de istoria pură. Lessing arată caracterul prințului în starea sa socială, starea socială în caracterul său și pe amîndouă din mai multe unghiuri, în mai multe situații."

Lessing pornește în concepțiile sale de la *Poetica* lui Aristotel. În privința aceasta concordă cu clasicii francezi din secolul al XVII-lea ; numai că aceștia au înțeles cu totul altfel decît Lessing preceptele lui Aristotel și le-au aplicat cu totul altfel decît el.

Faptul că a pornit de la Aristotel n-a fost nicidecum arbitrar. Lessing a pregătit căi noi. Opera sa teoretică și exemplul său s-au aflat la începuturile unei vaste evoluții literare. Ce putea fi mai îndreptățit decît ca marele scriitor german să ia drept punct de plecare mintea cea mai universală din pleiada vechilor filozofi greci — cum îl definește Engels pe Aristotel —, adică pe acela care, în perioada de supremă înflorire a literaturii eline, a dedus în chip genial legi de valoare generală, desprinse din creații care — după expresia lui Marx — „pot fi considerate, într-o anumită privință, drept normă și exemplu inimitabil". [3]

Spre deosebire de francezii secolului al XVII-lea, Lessing n-a ținut însă de fel ca anumite reguli învățate de la Aristotel să fie aplicate în drama modernă. Astfel, el era de părere că — de pildă — Corneille a vrut, ce e drept, să respecte legile lui Aristotel, dar în fapt a luat de la el numai „regulile mecanice ale artei" [4], păcătuind însă permanent împotriva spiritului lui Aristotel ; Shakespeare, în schimb, care nu l-a cunoscut pe Aristotel, a creat totuși mereu în spiritul lui.

Dintre cele trei unități — de acțiune, de loc și de timp —, Lessing a considerat drept obligatorie numai unitatea de acțiune, celelalte două fiind dictate, după concepția lui, numai de condițiile tehnice și tradiționale ale dramei grecești. Îndeosebi corul, care a fost desființat în drama modernă, condiționa la vechii greci unitățile de timp și de loc. „Anume, dat fiind că acțiunile lor trebuiau să aibă ca martori o mulțime din popor și că această mulțime rămînea mereu aceeași [5] și nu putea să se îndepărteze de locuințele proprii nici mai departe, nici pentru mai multă vreme decît se întîmplă de obicei cînd ieși din simplă curiozitate, devenea inevitabil pentru cei vechi să limiteze locul acțiunii la una și aceeași piață indivizibilă, iar timpul la una și aceeași zi" [6].

În contradicție cu clasicii francezi din secolul al XVII-lea și cu imitatorii lor germani, Lessing — de acord cu Diderot — nu voia să admită nici versificarea și nici maniera de exprimare a tragediei grecești ca model pentru drama modernă, din pricina faptului că înseși condițiile erau fundamental diferite. „Toate personajele vorbesc aici (în tragedia elină, *P. L.)* și se întrețin pe o piață publică și neîmprejmuită, în prezența unei mulțimi curioase. Deci, aproape tot timpul trebuie să vorbească cu reținere și considerație pentru demnitatea lor. Ele nu-și pot descărca gîndurile și simțurile cu orice vorbe le vin la gură ; trebuie să și le cîntărească și să le aleagă. Noi modernii însă, care am desființat corul și în marea majoritate a cazurilor ne punem personajele între patru pereți, ce motive am avea să le facem totuși să grăiască tot timpul o limbă așa de cuviincioasă, de căutată, de retorică ? Nu le aude nimeni, afară de cei cărora ele vor să le îngăduie să le audă ; cu ele nu vorbesc decît persoane realmente angajate în acțiune și care, deci, ele însele stăpînite de un afect, nu au nici poftă, nici răgaz să-și controleze expresiile" [7].

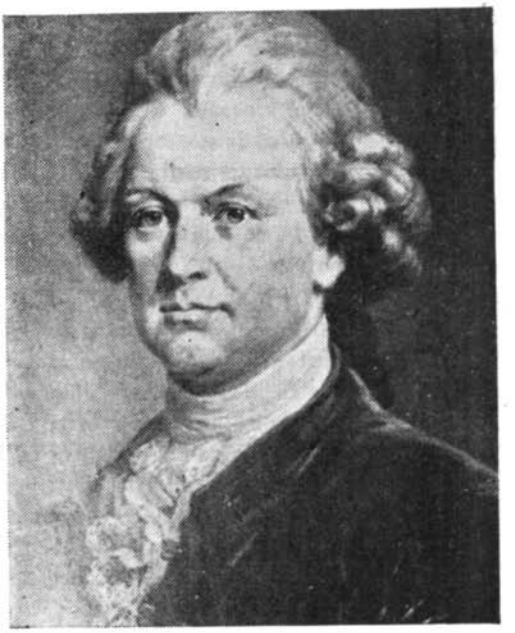
---

3 Karl Marx, *Contribuții la critica economiei politice*. Berlin, 1951, pag. 269.
4 In articolul 75 din „Dramaturgia de la Hamburg".
5 Acesta era rolul corului în drama elină.
6 In articolul 46 din „Dramaturgia de la Hamburg".
7 Idem, art. 59.

www.cimec.ro

Totuşi, Lessing consideră anumite principii ale *Poeticii* lui Aristotel tot atît de universal valabile ca şi elementele lui Euclid.

E vorba, în primul rînd, de principiul *generalităţii* care, după concepţia lui Aristotel şi a lui Lessing, ar fi obiectul literaturii. Aristotel face distincţie între istoric şi poet: istoricul studiază particularitatea, pe cînd poetul îmbrăţişează generalitatea [8]. Istoricul zugrăveşte desfăşurarea unui fapt, astfel cum s-a petrecut în realitate, chiar dacă a fost determinat de hazard; în opera literară însă, la caractere date şi în situaţii date, acţiunea trebuie să se desfăşoare dintr-o necesitate lăuntrică. „*Particularitatea* în sens aristotelic ar fi deci ceea ce cutare sau cutare om în parte a făcut efectiv la un moment dat, iar *generalitatea* ceea ce ar face *oricare* om cu *un anumit* caracter în anumite *împrejurări date*" [9]. După concepţia lui Aristotel şi a lui Lessing, *generalitatea* este deci o acţiune care, în anumite condiţii, trebuie să se desfăşoare aşa şi nu altfel, care deci nu s-a petrecut numai prin înlănţuirea unor împrejurări întîmplătoare. Datorită acestui fapt, Aristotel afirmă că poezia este mai filozofică şi mai folositoare decît istoria.



Pornind de la acest principiu al lui Aristotel, Lessing cere ca opera literară să redea fidel natura [10]. Fidelitatea aceasta trebuie să meargă atît de departe, ca „adevărata capodoperă... să ne umple atît de deplin cu ea însăşi, încît să n-o privim drept produsul unei fiinţe izolate, ci al naturii întregi" [11].

„Nu se cade însă ca arta să imite natura în infinita ei varietate, căci, în natură toate se leagă unele cu altele, toate se întretaie, toate se preschimbă dintr-una într-alta" [12]. Pentru a face natura inteligibilă sentimentelor şi resurselor sufleteşti ale omului, opera de artă trebuie să îngrădească, să desprindă şi să ordoneze, să despartă esenţialul de ceea ce e neesenţial şi netrebuitor. Din marele complex, poetul poate alege deci numai cîteva verigi, pe care le leagă apoi între ele, ca să se îmbine în chip unitar şi să devină un nou întreg, astfel ca în acţiune una să decurgă dintr-alta, ducînd în mod inevitabil la un deznodămînt. „Geniul este interesat numai de evenimente care se motivează unul pe celălalt, numai de înlănţuiri de cauze şi efecte. Să se urce de la efecte la cauze, să le cumpănească între ele, să excludă de peste tot hazardul, să facă aşa ca toate cîte se întîmplă să fie imposibil ca să se fi întîmplat altfel: asta, asta este treaba lui... spre a transforma comorile nefolositoare ale memoriei în hrană a spiritului" [13]. „Fără a se mulţumi să le întemeieze posibilitatea numai pe veracitatea istoriei, el (poetul, *P. L.*) va căuta ca întîmplările care pun în acţiune aceste caractere să purceadă în chip aşa de necesar una dintr-alta; va căuta să potrivească pasiunile aşa de exact pe măsura fiecărui caracter; va căuta să treacă aceste pasiuni prin

---

8 Intrebuinţez cuvintele „particularitatea" (das Besondere) şi „generalitatea" (das Allgemeine) în terminologia folosită de Lessing, mai ales în pasajele traduse de Lessing din Aristotel. Alţi traducători au înlocuit uneori cuvîntul „particularitatea" cu cuvîntul „individualul" (das Einzelne).

9 In articolul 19 din „Dramaturgia de la Hamburg".

10 Cuvîntul „natură" a fost folosit pe vremea lui Lessing în înţelesul de „realitate".

11 In articolul 36 din „Dramaturgia de la Hamburg".

12 Idem, art. 70.

13 Idem, art. 30.

www.cimec.ro

faze astfel gradate : încît noi să nu băgăm de seamă decît mersul după rînduiala firească a lucrurilor, încît la fiecare pas făcut de un personaj al său să fim nevoiți să recunoaștem că, ajunși la același grad al pasiunii și în aceeași situație, l-am fi făcut noi înșine..." [14]

După concepțiile lui Lessing, severa îmbinare dintre cauză și efect nu trebuie să excludă neprevăzutul, dar cu condiția ca elementul surpriză să atingă în primul rînd personajele piesei și mai puțin pe spectator. Lessing demonstrează că Euripid punea anticipat pe spectator în curent cu desfășurarea acțiunii, fără ca prin aceasta să diminueze interesul piesei. Noi mai putem adăuga că Shakespeare a procedat adesea în același fel. (Să ne gîndim bunăoară la *Richard III*, unde personajul titular vestește cu anticipație toate intențiile sale, astfel că spectatorul știe totdeauna ce va urma.) Încordarea spectatorului, acest important element al trăirii unei drame scenice, se naște deci din substraturi mai profunde decît din necunoașterea episoadelor ce vor urma. Lessing îl citează pe Diderot, care spune că „în raport cu o singură ocazie, cînd este necesar să tăinuim spectatorului un fapt important pînă cînd se produce, există zece și mai multe altele la care interesul cere tocmai contrariul. Prin tăinuirea sa, poetul realizează o scurtă supriză ; dar în ce prelungită neliniște ne-ar fi putut el cufunda dacă n-ar fi ținut acest secret : — Pe acela care e lovit și zdrobit într-o singură clipă nu-l pot compătimi nici eu decît o singură clipă. Dar în ce stare mă găsesc cînd aștept lovitura și văd norii furtunii îngrămădindu-se deasupra capului meu sau al altuia și stăruind multă vreme acolo ?" [15]

Cum este, în genere, posibilă o surpriză — fie pentru personajele piesei, fie pentru spectator — dacă înlănțuirea dintre cauză și efect domină întreaga piesă, iar personajele acționează, toate, în mod inevitabil, în conformitate cu caracterul lor ? „Dramaturgia de la Hamburg" nu e un tratat sistematic și Lessing nu răspunde teoretic la această întrebare. Analiza făcută de el pieselor arată însă că Lessing n-a văzut o contradicție în faptul acesta și că nu e necesar să recurgi la irațional pentru a clarifica problema. Căci chiar dacă fiecare personaj acționează în felul în care trebuie să acționeze după caracterul său, ciocnirea între voințe nu va da totdeauna rezultatul dorit de personaje, ci adeseori tocmai unul diametral opus. Impletirea diferitelor manifestări *necesare* nu va exclude deci totdeauna surprizele, ci dimpotrivă le va provoca uneori.

Lessing își însușește ideea lui Diderot de a aduce pe scenă stări sociale. dar n-o urmărește pretutindeni și consecvent. Ce sînt de fapt *stările sociale*, în concepția lui Lessing ? Ocazional, el vorbește de starea socială a regelui, a soldatului, a judecătorului. Noțiunea s-ar acoperi deci, oarecum, cu aceea de *profesie*. E adevărat că Lessing întrebuințează cuvintele „stare socială" și într-un înțeles mai larg, efectiv social, atunci cînd spune că prin subita îmbogățire a unui țăran se schimbă și starea lui, suindu-l pe o treaptă mai înaltă a societății.

Lessing însă este de părere că stările sociale nu trebuie să fie reprezentate prin caractere desăvîrșite, abstracte, ci că personajele scenice au doar menirea de a fi reale și veridice. El polemizează cu Diderot : „Personajele din stările sale n-ar face niciodată altceva decît ceea ce ar trebui să facă în conformitate cu conștiința și datoria lor ; ar acționa întotdeauna cum scrie la carte. Dar, oare asta așteptăm noi într-o comedie ?" [16] Lessing consideră că un caracter care se menține pururea pe linia dreaptă a stării sale sociale nu poate exista în viață și că, de aceea, n-are ce căuta nici pe scenă. El cere variația, devierea de la normă. Caracterele care, în situațiile calme, sînt numai diferite, vor contrasta de la sine atunci cînd vor fi zguduite de un conflict. Or, în crearea unor asemenea contraste vede Lessing unul din mijloacele importante de care trebuie să se slujească teatrul. Tocmai ele au putința să

[14] Idem, art. 32.
[15] Idem, art. 48.
[16] Idem, art. 86.

www.cimec.ro

exprime esențialul și anume într-un chip mai veridic și mai convingător decît ar putea-o face caracterele „desăvîrșite".

Generalitatea, spre care tinde arta după părerea lui Lessing, se obține prin reprezentarea individualului, dar nu a oricăruia, nu a excepției mediocre, căci „cine zugrăvește o excepție zugrăvește incontestabil ceva care se îndepărtează de ceea ce e firesc". [17] Individualitatea care urmează a fi realizată, trebuie să fie deci importantă. Dar în ea, Lessing nu vede numai o simplă ilustrare a generalității. El combate ideea de a se înfățișa tipuri personificate, în loc de personaje tipice, făcînd din „oamenii vicioși sau virtuoși niște descărnate schelete de vicii și de virtuți" [18]. Astfel, Lessing se identifică cu critica lui Hurd [19] despre *Avarul* lui Molière, „care corespunde mai mult ideii de *avariție* decît a unui *om cu adevărat avar*" [20]. Lessing nu vrea să vadă pe scenă „nimic altceva decît pe om" [21]. În schimb, cere „înălțarea individualului pînă la generalizare" [22].

Lessing a urmărit totdeauna țeluri educative, preconizînd că fiecare operă literară trebuie să slujească luminării poporului, să-l înalțe pe om. „Toate genurile poetice se cuvine să ne facă mai buni ; e trist dacă acest lucru mai trebuie încă dovedit, e și mai trist dacă există poeți care se îndoiesc de acest lucru" [23]. Scopul educativ — tendința — este o necesitate pe care, după părerea lui Lessing, trebuie s-o îndeplinească orice operă de artă. Numai ceea ce cultivă pe om are îndreptățire în literatură. „Un caracter căruia îi lipsește elementul instructiv este lipsit de *scop*. Faptul că omul acționează pentru un scop bine determinat este ceea ce-l înalță mai presus de ființele inferioare ; a scrie în vederea unui scop, a imita într-un anumit scop, este ceea ce deosebește geniul de artiștii minori, care scriu numai pentru a scrie, care imită numai pentru a imita, care se mulțumesc cu plăcerea măruntă ce izvorăște din folosirea mijloacelor lor, care fac din aceste mijloace unicul lor scop și cer să ne mulțumim și noi cu plăcerea tot atît de măruntă ce se naște din contemplarea folosirii artistice, dar lipsită de scop, a mijloacelor lor" [24].

„Dramaturgia" lui Lessing, care stă la baza literaturii clasice germane, dovedește nu numai că tendința este compatibilă cu arta cea mai înaltă, dar și că arta cea mai înaltă nici nu este posibilă fără tendință.

Adevăratul artist îmbină însă construirea și dezvoltarea caracterelor sale principale cu „alte scopuri, mai mari : scopul de a ne învăța ce trebuie să facem sau să nu facem ; scopul de a ne aduce la cunoștință caracteristicile propriu-zise ale binelui și răului, ale vredniciei și ridicolului ; scopul de a ne arăta că binele, în toate legăturile și consecințele sale, este frumos și dătător de fericire chiar și în restriște, iar răul e urît și dătător de nefericire chiar și în momentele fericite ; scopul ca și tratarea unor subiecte care nu ne prilejuiesc vreo emulație nemijlocită sau vreo repulsie nemijlocită, să stimuleze forțele noastre de emulație și repulsie cu ajutorul unor elemente vrednice de asemenea lucru, punînd aceste elemente în adevărata lor lumină, pentru a nu fi amăgiți de un miraj și să disprețuim ceea ce ar trebui să dorim, sau să dorim ceea ce ar trebui să disprețuim" [25].

Lessing combate arta care cearcă să învăluie imoralitatea sau crima într-un nimb de frumusețe. El polemizează cu Corneille, care vrea să justifice aureola ce înconjoară nelegiuirile Cleopatrei din piesa *Rodoguna* : „Cu adevărat, o idee mai nefastă nici că s-ar fi putut să aibă Corneille. Puneți-o în aplicare, și s-a mîntuit cu orice adevăr, cu orice putere de a iluziona, cu orice utilitate morală a tragediei. Fiindcă virtutea, care e totdeauna modestă

17 Idem, art. 30.
18 Idem, art. 83.
19 Critic englez, decedat în 1608.
20 În articolul 92 din „Dramaturgia de la Hamburg".
21 Idem, art. 80.
22 Idem, art. 91.
23 Idem, ar. 77.
24 Idem, art. 34.
25 Ibidem.

www.cimec.ro

și simplă, devine, prin acel caracter strălucitor, vanitoasă, romanescă ; viciul însă, spoit cu un lustru care peste tot ne ia ochii, putem să-l considerăm din orice punct de vedere am vrea". [26]

Tocmai această atitudine a lui Lessing face ca el să fie atît de hulit de reacțiune, mai hulit decît oricare altul dintre marii poeți germani. Căci, critica lui Lessing, indiferent dacă este sau nu îndreptățită în privința lui Corneille, izbește de-a dreptul în înseși temeliile literaturii formaliste și antiumaniste.

Elementul educativ se bucură la Lessing de o asemenea prioritate, încît însăși teoria sa privitoare la genurile literare purcede de la considerentul, în ce măsură sînt ele capabile să-l înalțe pe om. Toate genurile trebuie să-l îndrepte, însă fiecare în felul și în limitele sale. „Dar nu toate genurile — scria Lessing — pot să producă toate ameliorările ; cel puțin, nu oricare gen poate s-o facă la fel de perfect ca altul. Binele însă pe care un anumit gen îl face mai desăvîrșit decît ar putea să-l facă oricare altul acela formează menirea lui proprie. [27]

Pornind din punctul de vedere al scopului educativ, Lessing determină sarcinile genurilor literare. El stabilește menirea lor în raport cu felul *cum* pot și trebuie să-și exercite efectul educativ. De epopeea lui Homer, Lessing se ocupă îndeosebi în *Laokoon*, de fabulă în *Studiul despre natura fabulei*, de dramă în „Dramaturgia de la Hamburg". Unele genuri au menirea să instruiască de-a dreptul, adică să acționeze direct asupra minții omului, ca de pildă fabulele în genul lui Esop și povestirile în înțelesul de atunci al cuvîntului, adică cele scrise în maniera lui Diderot și Voltaire și a discipolilor lor germani. (Citatul de mai jos e axat pe niște considerații privitoare la o povestire a lui Marmontel.) [28] Acțiunea povestirii e subordonată exclusiv unui scop instructiv și dezvoltată numai în limitele necesare atingerii acestui scop. Alta e însă poziția dramei. Drama urmărește de asemenea scopuri educative, dar nu instruiește direct, ci acționează pe calea inimii asupra minții, datorită interesului sufletesc al spectatorului pentru personaje. Drama trebuie să aibă deci o acțiune completă și bine închegată.

„Îmi amintesc că am mai subliniat în altă parte deosebirea dintre acțiunea fabulelor lui Esop și dramă. Ceea ce am spus acolo despre acțiunea acelor fabule e valabil pentru orice narațiune morală care are drept scop să apropie de atenția noastră un precept moral de valoare universală. Sîntem mulțumiți dacă acest scop a fost atins și ne e indiferent dacă a fost realizat cu ajutorul unei acțiuni complete care formează în sine un întreg bine închegat ; poetul poate întrerupe narațiunea sa oriunde vrea, deîndată ce se vede ajuns la țintă ; el nu se sinchisește de interesul pe care ni-l stîrnesc personajele cu ajutorul cărora și-a condus acțiunea ; n-a urmărit să ne captiveze, ci să ne instruiască ; îl preocupă exclusiv mintea și nu inima noastră ; nu are importanță dacă inima e satisfăcută sau nu, principalul este ca mintea să fi fost luminată. Drama, dimpotrivă, nu urmărește o învățătură unică, bine determinată, care să decurgă din subiectul ei ; drama îmbrățișează sau pasiunile pe care le pot stîrni și întreține desfășurarea și avatarurile fabulei ei, sau plăcerea pe care o dă o descriere adevărată și vie de moravuri și caractere ; și pentru ambele e nevoie de o anumită deplinătate a acțiunii, de un anumit deznodămînt mulțumitor, căruia nu-i simțim lipsa în narațiunea morală, deoarece întreaga noastră atenție e subjugată acolo de preceptul general, pe care cazul specific dintr-însa îl ilustrează în chip atît de luminos". [29]

---

26 Idem, art. 83
27 Ibidem.
28 Jean-François Marmontel, scriitor francez, 1723—1799
29 In articolul 35 din „Dramaturgia de la Hamburg".

www.cimec.ro

„Comedia vrea să îndrepte cu ajutorul rîsului", şi după părerea lui Lessing morala nu are, în totalitatea ei, un mai bun mijloc de apărare decît ridicolul. Pe acesta, Lessing îl defineşte — în anumite condiţii — drept atitudinea necorespunzătoare a unui om faţă de realitate. Comedia nu vrea să-i îndrepte numai şi, în primul rînd, pe aceia care au o asemenea deficienţă. Lessing recunoaşte că *Avarul* lui Molière n-a lecuit, poate, niciodată pe un avar, ba nici n-ar fi în stare, poate, să lecuiască vreodată pe unul. Valoarea comediei rezidă însă în faptul că întăreşte sănătatea omului sănătos, că-l face mai apt să recunoască şi să combată ceea ce e bolnăvicios. „Adevăratul şi obştescul ei folos se află în faptul însuşi că rîdem, în exercitarea facultăţii noastre de a observa comicul, de a-l observa lesne şi degrabă sub toate deghizările pasiunii şi ale modei, în toate amestecurile cu însuşiri mai rele sau cu unele bune, pînă şi în zbîrciturile solemnei seriozităţi". [31]

Dacă e vorba ca arta dramatică să atingă ţelul ei educativ în primul rînd prin mijloace indirecte, Lessing nu respinge defel ideea ca, de pe scenă, să se rostească maxime instructive de ordin general. Cere însă ca acestea să aibă „veracitate *poetică*", adică să servească la conturarea personajului care le rosteşte, să nu fie deci presărate în chip arbitrar în piesă, şi anume „astfel ca acest caracter să nu fi putut acţiona decît într-o asemenea situaţie şi la o asemenea pasiune". [32]

Însemnătatea principiilor enunţate în „Dramaturgia de la Hamburg" a fost recunoscută pe de-a întregul de către Herder şi a exercitat apoi o influenţă covîrşitoare asupra lui Goethe şi Schiller. Pentru vijeliosul avînt luat curînd după aceea de către drama germană, „Dramaturgia de la Hamburg" a fost de o importanţă hotărîtoare, chiar şi în cazurile în care apucase alte căi decît cele preconizate de Lessing. Ceea ce trebuie să subliniem însă cu deosebită tărie e că opera critică a lui Lessing a netezit drumul pentru o evoluţie *proprie* a teatrului german, corespunzătoare necesităţilor vremii.

Estetica lui Lessing, fiind expresia ideilor celor mai înaintate ale timpului său, este valabilă în foarte mare parte şi astăzi, bineînţeles dacă e aplicată concret la problemele contemporane ; faţă de Lessing se cuvine să avem atitudinea pe care el a avut-o faţă de Aristotel, adică să ne însuşim învăţătura lui în felul în care el însuşi ar fi exprimat-o astăzi.

---

30 Idem, art. 29.
31 Ibidem.
32 Idem, art 2

www.cimec.ro

Un „Dialog în cabinetul magic"

Plăsmuită și difuzată în prelungirea unor fapte reale — existența unui doctor Johannes Faust, născut în jurul anului 1480, a fost definitiv stabilită de istoriografia literară —, legenda faustică a ilustrat încă de la origine aspirația omului de a-și depăși condiția prin efortul rațiunii, prin spiritul de cercetare și de cunoaștere dincolo de limitele unui anumit stadiu de dezvoltare a societății și, implicit, a științei. Și chiar dacă mărturiile timpului văd în Faust numai o „turpissima bestia et cloaca multorum diabolorum" (Melanchton), chiar dacă în prima versiune populară, editată în 1587 de librarul Johann Spies sub titlul *Historia von D. Johann Fausteas dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* (Povestea lui J. F., prea renumitul vrăjitor și artist al magiei negre), se pune accentul mai mult pe efectele pactului cu diavolul, ale păcatului care face din Faust un damnat, în imediat ulterioara *Tragical History of Doctor Faustus* a lui Christopher Marlowe (1594) întîlnim poziția unui filozof răzvrătit, însetat să știe mai mult decît îi impunea teologia, pe atunci „mama" tuturor științelor.

După un răstimp în care e perpetuat prin reprezentațiile dramatice populare și în cele de marionete, mitul faustic își recapătă strălucirea, de data aceasta nu ca narațiune a damnațiunii, ci a mîntuirii. Sîntem în epoca „Aufklärung"-ului german (sec. al XVIII-lea) și Lessing — într-o dramă rămasă doar în schiță — face din Faust un nobil reprezentant al rațiunii umane, al iluminării prin puterea gîndirii. Momentul imediat următor e al mișcării „Sturm und Drang", și fragmentele lui Müller, cum și *Urfaust*-ul lui Goethe prezintă un erou în plină aspirație spre atingerea fericirii prin acțiune, prin viața trăită febril.

Depășind faza „Sturm und Drang", Goethe va ridica mitul lui Faust, în partea a doua a poemului său, pe culmile sublime ale unei viziuni care atinge beatitudinea, fericirea supremă, în imaginea omenirii laborioase și libere. Faust e definitiv răscumpărat de efortul lui constant de a se ridica, de a merge înainte :

Salvat de rău e duhul
Ce-a străbătut văzduhul.
Cine cu zel s-a străduit
Poate să fie mîntuit.

În fine, motivul doctorului medieval e reluat de Lenau în poemul *Faust* (1836), dar ca expresie a caracteristicului „mal du siècle" al vremii : Faust se sinucide după ce a profesat răul și Mefisto îi ia sufletul.

După poemul lui Lenau, în literatura europeană n-au mai apărut tratări demne de luat în seamă. După cum nu au apărut în întreaga noastră istorie a literaturii.

www.cimec.ro

Și iată că acum, cînd legenda faustică părea să-și fi epuizat vigoarea și semnificația, Victor Eftimiu o readuce în actualitate cu ultima sa piesă, *Doctor Faust, vrăjitorul*. Prin însăși temeritatea problematicii, lucrarea lui Eftimiu merita toată atenția suscitînd o îndreptățită curiozitate, atît în privința modului de tratare — poetic și teatral — cît mai ales în raport cu răspunsul filozofic, cu soluția propusă de un contemporan, de un gînditor al zilelor noastre.

Fiindcă, un asemenea răspuns se cerea dat. Fiecare epocă și-a impus propria viziune în materie, și-a angajat datele de bază ale mișcărilor și dezbaterilor ei spirituale. Evul mediu s-a pronunțat : Faust nu e decît un șarlatan, un „turpissimus nebulo", demn de chinurile infernului ; Renașterea, prin Marlowe, deși l-a socotit damnat, îi recunoaște forța cugetării ce vrea să spargă jaloanele dogmatice ; cei din „Sturm und Drang", preromanticii, l-au vrut simbolul omului în acțiune ; iar clasicismul german i-a acordat definitiva redempțiune, făcîndu-l să întrevadă chipul unei omeniri biruitoare prin muncă :

Sculați voi slugi și salahori, cu toții !
Faceți să văd, ce îndrăznet am conceput !
Luați unealta, tîrnăcopul și lopata !
Să izbutească planul chiar de la început !

în timp ce secolul al XIX-lea a preferat un Faust învins, fără putere.

Ce interpretare va da, ar putea da, secolul nostru mitului faustic ? Aceasta era întrebarea plină de anxietate, pe care o ridica *Faustul* lui Victor Eftimiu. E însăși problema actualei orientări a omenirii. Ce resurse filozofice și poetice mai oferă legenda aceasta astăzi, cînd jumătate din omenire și-a obținut „redempțiunea", libertatea de a-și gîndi și făuri fericirea ? Astăzi, cînd istoria se află la răscrucea unor mari și decisive soluții revoluționare, cînd socialismul indică drumul luminos al progresului integral, în timp ce capitalul își macină ultimele puteri, istovit. În acești termeni așteptam să ne vorbească *Faustul* contemporan al lui Victor Eftimiu. Sau, măcar, în perimetrul acestor idei fundamentale, dacă e adevărat că Faust întruchipează, simbolic, drama omenirii între solicitările binelui și ale răului, ale progresului și ale stagnării.

Toma Dimitriu (Faust)

*

Chiar dacă n-a avut niciodată în vedere de-a dreptul mitul faustic, Victor Eftimiu, dramaturgul și poetul, a fost preocupat de la începuturile activității sale literare de permanentul dialog dintre principiul binelui și al răului. În opera lui pot fi găsite mult mai puține nuanțe intermediare, decît cristalizări în alb și negru. Problema angrenajului ce susține universul, universul viu al oamenilor, problema impulsului de dat omenirii spre progres, spre triumful binelui și spre fericire, ca și problema elementelor care frînează

www.cimec.ro

un asemenea proces au stat mereu în centrul atenției lui Eftimiu. Interpretarea se baza, îndeobște, pe viziunea evanghelică în alegerea și simbolizarea principiilor filozofice și morale, indiferent dacă motivul dramatic, fabula erau împrumutate din mitologia elină, cum e *Prometeu*, sau din tradițiile noastre populare, cum e *Cocoșul negru*.

Atît *Cocoșul negru* (1915), cît și *Prometeu* (1919), ca să ne limităm la cele mai semnificative pentru discuția ce ne interesează, pot furniza elemente de apropiere cu mitul faustic, deși această apropiere e mai mult de ordinul datelor exterioare. E adevărat că și într-un caz și într-altul, revin, de pildă, motivul tentației răului, al diavolului, în opoziție cu aspirația spre bine, cum și motivul asprei lupte pentru mîntuire. Ca și în *Faust*, contrastul se naște între oferta *concretă*, imediat posibilă, a aparentei fericiri individuale, și binele *ideal*, de obținut prin acțiune și proiectat în viziunea unei fericiri generale, în viitor. Dar concluziile sînt sensibil diferite.

În *Cocoșul negru*, unde predestinarea a avut de jucat un rol însemnat, încheierea se produce pe o idee sceptică, pasivă, conservatoare. Lupta dintre bine și rău rămîne o condiție organică a omenirii, perpetuă și insolubilă, lumea va continua să ducă mereu, la fel ca în trecut

Aceeași viață plină de rîs și de dureri,
Și firea o să fie în veci neschimbătoare,
Pe cer o să lucească mereu același soare,
Arhanghelul și dracul lupta-vor de desubt
Și ura lor va ține războiul ne-ntrerupt.
Va vrea o pradă unul — celalt va vrea o pradă.
Spre cer urca-vor unii — iar alții or să cadă —
Și raiu' se va umple, și iadul fi-va plin,
Niciunuia nu-i pasă de-un suflet mai puțin!

Sîntem departe de viziunea finală din *Faustul* lui Goethe. Și chiar în *Prometeu*, unde — e drept — autorul își depășește concepția anterioară, concluzia rămîne doar la prima fază goetheană, limitîndu-se la dobîndirea redempțiunii :

O, cîtă fericire să știu că jertfa mea
N-a fost deșertăciune!... Și-n veacul ce-o să vie
Nu va părea visarea-mi o tristă nebunie!
Un spirit rău s-ascunde în om și l-a-nrăit.
Să smulg din el pe diavol, și omu-i mîntuit!

Din toate acestea, la care ar fi interesant de adăugat studiul sonetelor sale, rezultă clar că Eftimiu a fost mereu solicitat să exprime idei de mare anvergură, sensibil la dezbaterile și frămîntările care au tins să dea un răspuns și un înțeles existenței umane.

Astfel, piesa despre care vorbim s-a născut la confluența acestor vechi preocupări cu însuși mitul faustic. *Doctor Faust, vrăjitorul* trebuia să constituie o încheiere, o sinteză a acestei problematici frămîntate de-a lungul unei vieți. Pasionantă confruntare a dramaturgului contemporan cu mitul consacrat în literatura universală de scriitori de geniu!

*

Lectura lui *Doctor Faust, vrăjitorul*, în schimb, trezește nedumeriri. Și nu atît pentru că, spărgînd datele istoriei, autorul construiește o acțiune liberă, mai mult sau mai puțin arbitrară, ci mai ales pentru că, la capătul efortului de a desprinde un mesaj limpede, cititorul rămîne în vag, contrariat de cîteva întîmplări și pledoarii confuze.

www.cimec.ro

Considerînd mitul ca valoare autonomă, încărcată cu semnificații definitive și plutind într-o zonă pură a ideilor, dramaturgul a operat o sumă de mișcări de translație și de rotire a unor figuri mitice, introducîndu-le apoi — totuși — în plasma timpului, punîndu-le în legătură cu personaje ce pot fi recunoscute istoricește. Jocul acesta e licit în planul unei literaturi de fantezie și chiar de idei. Cu o condiție însă: perfecta fuziune a elementului mitic (sau fantastic) cu elementul real, istoric, o fuziune expresivă a semnificațiilor, care să îngăduie punerea în valoare a unei concepții, a unei atitudini filozofice și care să evite simpla volută a exercițiului gratuit.

Fiindcă nu trebuie să se piardă din vedere faptul că însuși mitul, legenda — oricît le-am socoti produse exclusive ale fanteziei, populare sau artistice — își au întotdeauna o precisă determinare istorică. Mitul lui Faust e un produs al secolului al XV-lea și își trage seva din acest secol, pe toate planurile (fără să fie neapărat nevoie de a reaminti corespondența lui cu vreun personaj existent în istorie). Don Juan, care nu a fost niciodată o ființă reală (deși numele Tenorio sau Ulloa sînt ale unor familii renumite în Spania), este și el un produs al istoriei, al secolelor XVI—XVII spaniole; el se naște într-o anumită conjunctură socială și morală și ar fi fost imposibil să-l întîlnim în mitologia anterioară. Vrem să spunem, prin acestea, că miturile, împreună cu personajele ce le însoțesc, au o anumită matcă istorică, o anumită amprentă de stil și de gust, sînt condiționate de o anumită epocă și de o anumită realitate socială, care le pun apoi într-o circulație de mai lungă sau mai scurtă durată. Ele au vitalitate în viitor și deloc în trecut. Își trăiesc istoria, parcurg o evoluție, ca orice fenomen social sau natural.

Și-atunci, cu greu putem accepta anticiparea mitului faustic, aducerea lui din secolul al XV-lea în secolul al XIII-lea, în condiții destul de deosebite de cele ale apariției lui. Victor Eftimiu face din doctor Faust un contemporan al lui Dante și îl pune în dialog cu acesta, la Florența. Pe Don Juan îl mută din secolul al XVI-lea tot în Florența preumanistă. În acest joc de fantezie, autorul încearcă să atribuie valori precise — deși ciudate — personajelor: Faust, cu toate că și-a consumat povestea cu Mefisto și cu „biata țărăncuță", a rămas totuși originarul amestec de șarlatan, de vrăjitor și om de știință; e doar puțin obosit de insistențele și manevrele diavolului și-și caută odihna în Toscana înverzită și plină de soare. Don Juan nu e altcineva decît Mefisto, care, obosit și el de atîtea tribulații, vrea să se mîntuiască. Dante e însuși poetul, venit clandestin în cetatea de unde fusese alungat, la rîndul lui plictisit de cicălelile soției, Gemma Donati.

Ce-a intenționat să spună autorul aducînd aceste personaje în scenă? Pentru noi, contemporanii, prea puțin. Faust e aici lipsit de măreția cu care ne-a obișnuit lectura lui Goethe. E un aspirant, în vorbe, la piatra filozofală, la fabricația sintetică a aurului, și-și argumentează poziția cu idei relativ curente: „Află de la mine, fiule, că șarlatania e începutul tuturor religiilor și al tuturor științelor. Fără aparatul ei miraculos, nici omnișțiința preoților egipteni, nici arta medicală a lui Asclepios din Epidaur, nici verbul divin

Scenă din actul I

www.cimec.ro

N. Brancomir (Don Juan)

al Nazariteanului n-ar putea străbate mintea opacă a muritorilor de rînd !" Îi arată, apoi, lui Mefisto — rolurile s-au inversat ! — calea mîntuirii prin iubire : „...Te vei purifica, prin iubire !" În sfîrşit, îşi oferă serviciile Gemmei Donati, tristă pentru că e ignorată poeticeşte de soţul ei, dar cînd află că e vorba de Dante Alighieri, refuză şi face elogiul acestuia, oferindu-se să-i traducă opera în nemţeşte : „Socotesc *Divina comedie* şi pe autorul ei mai presus de toţi podestaţii, ducii, principii, cardinalii, papii, regii şi împăraţii lumii. Cînd amintirea lor va fi de mult un fir de cenuşă în cartea unui istoriograf, numele lui Dante Alighieri va străluci, în eternitate, alături de al lui Homer, Horaţiu, Virgiliu şi Ovidiu..."

Ce-am reţinut din toate acestea ? Că Dante e una din cele mai strălucite minţi ale omenirii ? Ştiam foarte bine lucrul acesta. Ceea ce nu ştiam — dar nici nu ne interesa să aflăm la modul acesta — e că Dante a fost ros de ambiţii politice, că s-a considerat mai mult un „geniu diplomatic" şi, mai ales, că a fost nefericit în căsnicie : „A, da !... soţia mea... Nu-ţi doresc, doctore, asemenea soţie !... Viaţa mea alături de ea n-o doresc nimănui... Exilurile mele poate că le-am căutat eu însumi, dinadins, ca să scap de prezenţa ei, mai apăsătoare decît un exil... Să fie mulţumită că n-am trecut-o în *Infern*."

Mergînd mai departe, înţelegem din capul locului că, luînd înfăţişarea lui Don Juan, diavolul nu va avea nici un fel de şansă de a se mîntui. De fapt, el o seduce pe Antonia, fiica lui Dante şi a Gemmei Donati, şi încă vreo două-trei fecioare din aristocraţia florentină. Efortul lui Mefisto e zadarnic : el e predestinat să rămînă un osîndit, încă de pe vremea cînd, arhanghel rebel, a fost azvîrlit în infern.

Cam asta rezultă din primele trei acte ale piesei. În următoarele două, personajele îşi schimbă înfăţişarea, păstrîndu-şi esenţa, adică presupusa semnificaţie, iar acţiunea îşi schimbă timpul. Faust devine Leonardo da Vinci, Mefisto apare sub haina lui Savonarola, iar figura Gemmei Donati e reluată de o descendentă a ei, Lucrezia Strozzi. Leonardo pictează portretul Lucreziei şi face o ciudată, metempsihotică teorie a artei : „... faptul că această imagine vă aminteşte pe mama voastră, signora, înseamnă că meşterul zugrav a reuşit să prindă chipul transcendental, prototipul uman care călătoreşte din generaţie în generaţie... Şi aceasta mi se pare arta supremă..." Colocviul celor doi e întrerupt de apariţia lui Savonarola, în pielea căruia diavolul încearcă din nou să-şi dobîndească mîntuirea, de data aceasta prin fanatism religios şi intransigenţă ascetică, firească fără să izbutească. Lucrezia îl demască pe „călugărul acesta ipocrit (care) ascunde-n el numai dorinţi nepotolite, ambiţii, doruri de mărire, chemările cele mai pămînteşti". Tot Lucrezia povesteşte, în final, moartea pe rug a fanaticului Fra Girolamo. Piesa se termină pe o vagă perspectivă întrevăzută de Leonardo : „Să plecăm la Milano şi să-ncepem o viaţă nouă !" [1]

[1] Mărturisim că, deşi recunoscînd scriitorului putinţa de a-şi construi cu fantezie liberă acţiunea dramatică, nu ne putem arăta de acord cu toate licenţele istorice din *Doctor Faust, vrăjitorul*. Un profesor n-ar trebui să recomande elevilor săi, cu o instruire încă imperfectă, lectura piesei pentru că dezinformează, alterînd date fundamentale ale istoriei. In afară de anticiparea celor

www.cimec.ro

Dem. Savu (Homunculus)

Menită să pună în circulație idei universale, piesa lui Eftimiu nu ajunge, totuși, să exprime o concepție limpede. Străvechiul conflict dintre bine și rău, dintre Faust și diavol, e golit aici de conținut prin inversarea raporturilor: ideea de bine, de frumos — întruchipată de Faust — a fost acceptată din capul locului, e o cucerire definitivă, în timp ce diavolul e acela care cerșește un suflet pentru sine, pentru mîntuirea lui. De aceea, Faust nici nu constituie un factor determinant în acțiunea dramatică. Se mulțumește să observe, să arbitreze situații și, în cel mai bun caz, să emită idei generale, intrate de mult — pentru noi, contemporanii — în fondul locurilor comune ale „culturii generale". De altfel, piesa e plină de aforisme, reamintind volumul *Vorbe... vorbe...* al autorului și exprimînd mai degrabă o viziune epigonică. Transcriem, ca prototip, butada lui Mefisto în legătură cu capodopera lui Dante și discuția imediat următoare, la care participă și Faust: „O admirabilă, o genială polemică, maestre, dar numai atît! Ați umplut infernul cu italieni, ca și cum italienii i-ar deține monopolul. Dar mai sînt și alte națiuni, vrednice să figureze în acest muzeu al infamiei! Procentul cel mai mare cred că-l dau bizantinii. Francezii s-au aranjat cu antipapa de la Avignon, iar germanii au tulburat apele cu derogațiunea Walhalei. Oamenii negri au făcut pe diavol cu pielea albă, replică ironică dată albilor, care văd pe demon negru. Încă o dată, percepem toate cu ochii sentimentelor și resentimentelor noastre! *Faust:* Infernul sînt dușmanii noștri... *Dante:* Infernul e exilul... *Mefisto:* Uneori, e însăși patria, care te prigonește... *Dante:* Infernul e căminul! Cel mai cumplit dintre exiluri, fiindcă ține pîn-la moarte! *Faust:* Infernul e goana după o pîine... etc. etc."

Cu un ton precumpănitor discursiv, *Doctor Faust, vrăjitorul* e lipsită de dramatism. Conflictul, atît cît e, angajează mai mult idei generale, decît personaje, decît oameni. Fiindcă nu putem acorda valoare de conflict dramatic idilei vinovate dintre Mefisto și Antonia (unde Faust are aproape rolul unui mijlocitor), și nici apostrofării lui Homunculus de către Faust, sau tiradelor neputincioase ale lui Savonarola.

Inițial, Victor Eftimiu și-a subintitulat lucrarea: *Dialog în cabinetul magic*, poate pentru a-i scuza lipsa de substanță dramatică (adică teatrală), poate pentru a o destina mai mult lecturii. Oricum ar fi, *Doctor Faust, vrăjitorul* ne-a fost prezentată ca piesă de teatru. Judecată ca atare, nu satisface. Ea rămîne un pretext pentru colocvii în două sau

---

două figuri legendare, Faust și Don Juan, trebuie să precizăm că Dante nu s-a reîntors niciodată în Florența, fiind condamnat la moarte, și nici familia lui. Fiii — și ei condamnați la moarte prin lege — au luat de asemenea calea exilului, reintrînd în Florența abia după moartea tatălui lor (1321). Tot aici e necesar să precizăm că marele poem al lui Dante avea drept titlu *La Commedia;* abia posteritatea a adăugat, din admirație, adjectivul *Divina.*

La rîndul lui, Leonardo era la Milano la data execuției lui Savonarola (1498), care a fost întîi spînzurat și pe urmă ars pe rug. Pe de altă parte, Leonardo nu pictase încă portretul Monnei Lisa, fapt ce urma să se întîmple în 1505: totuși, celebrul portret atîrnă în atelierul pictorului (actul IV). În sfîrșit, e adevărat că între Savonarola și Lorenzo de Medici raporturile nu erau din cele mai bune, dar în momentul invocării lor, Magnificul murise de șase ani, împărășit chiar de întunecatul călugăr dominican.

www.cimec.ro

mai multe personaje, faimoase prin mit sau prin istorie. Iar ceea ce se spune are un interes relativ, fiindcă nu face decît să compendieze lucruri îndeobște cunoscute și, desigur, bune intenții. Acolo unde autorul a încercat să fie original, să dea expresie propriei gîndiri, rezultatul n-a fost deajuns de relevant: paradoxul — menit, în general, să dea relief unui adevăr — se revarsă aici în dezbateri fără perspectivă.

Așteptat de noi ca o viziune actuală a celebrului mit, de fapt mijloc de a intra în miezul ideilor și problemelor celor mai acute ale contemporaneității, *Doctor Faust, vrăjitorul* a evitat o asemenea angajare, păstrîndu-se în limitele unui joc intim, într-adevăr „de cabinet". Victor Eftimiu ar fi putut atinge, cu prilejul acesta, o mare altitudine poetică, dar n-a atins-o. Așa că *Prometeu* rămîne, totuși, pe spirala creației sale scriitoricești, punctul maxim. Spre părerea noastră de rău.

*

În asemenea condiții, spectacolul n-a putut să salveze nici lipsa de mesaj, nici lipsa de conflict. Regia Mariettei Sadova a fost nevoită să se refugieze în zona gustului, a mișcării armonioase, a rostirii elegante și exacte, a creării de atmosferă, în tot ce constituie meșteșugul teatral de bună calitate. În direcția aceasta, decorurile lui Liviu Ciulei (în special, din prima jumătate) au adus o reală contribuție, reconstituind o ambianță de mister stilizat.

Conturarea personajelor s-a făcut urmărind fidel linia textului, ceea ce a prilejuit unele surprize. În primul rînd, Toma Dimitriu nu și-a putut fructifica din plin resursele — bazate pe forță dramatică și pe dinamism — fiindcă Faust fusese, din capul locului, redus la pasivitate, la rol de spectator. Faust nu mai are probleme, ele au fost rezolvate dinainte, în legendă, așa că interpretul n-a putut să se mulțumească decît cu plasticitatea gestului și cu precizia frazării. Viceversa, Mefisto e încărcat cu mai mult potențial dramatic: el vrea să se mîntuiască și chiar acționează în acest sens, deși rolul e dominat, și el, de verbiaj. Acțiunea limitată și dramatismul exterior al personajului, ca și mănoasa întindere a tiradelor au convenit de minune lui N. Brancomir și strălucitoarei sale dicțiuni. Marietta Sadova a intuit această potrivire, a potențat-o cu discreție și expresivitate, și așa se face că N. Brancomir a recoltat cel mai mare succes în spectacol. Tiradele lui Don Juan, din finalul actului III, și a lui Savonarola, din actul IV, au dobîndit aplauze la scenă deschisă, răsplătind mai mult adevăratul tur de forță, bravura actorului, decît stearpa pledoarie a personajelor. În ceea ce-l privește pe Emil Botta, acesta s-a apropiat cu timiditate de figura copleșitoare a lui Dante și în interpretarea lui s-a resimțit sfiala sacrilegă de-a încarna pe marele poet în sensul datelor oferite de text. I s-a cerut un Dante întristat de vicisitudinile vieții conjugale, și Botta l-a dat, dar fără convingerea ce topește actorul în personaj, convingere pe care nici nu i-o puteam cere. Într-un personaj ale cărui semnificații ultime nu le-am putut desluși (Homunculus), Dem. Savu a recurs la bunele lui mijloace de comedie — împlinite de atenta conducere regizorală — fiind probabil ceea ce a imaginat autorul.

Agepsina Macri-Eftimiu, în Gemma Donati și în respectiva-i descendentă, s-a străduit să dea timbru tragic unor roluri care nu-l conțineau. Într-un personaj episodic, dar cu un loc mai clar în țesătura piesei, Valeria Gagialov a fost o Antonie fermecătoare în nevinovăția ei, conștiincios preocupată de toate elementele ținutei scenice. Remarcabila comportare a acestei tinere actrițe — ca și a lui N. Brancomir — e în același timp și un succes al regiei.

Nu putem încheia aceste observații decît despărțind apele: de o parte textul, de cealaltă, spectacolul. Primul nu convinge, fiind lipsit de o idee clară, de un mesaj pe care să-l simțim al nostru, ca și de valoare dramatică. Prin forța lucrurilor, spectacolul reflectă toate acestea. Nu convinge nici el, fiindcă e creat pe o piesă insuficientă pentru reprezentarea scenică. Dar, considerat în sine, sub raportul stilistic, spectacolul e realizat cu eleganță și rigoare artistică, expresie a unei echipe omogene și mature, capabile de realizări din cele mai bune.

www.cimec.ro

Un mare animator

A anima... A însufleți... Niciclnd nu mi s-a părut mai potrivit acest epitet de „animator", dat unui conducător de ansamblu artistic, decît văzîndu-l și ascultîndu-l pe Serghei Obraztov... L-am văzut și l-am ascultat la repetiție sau în spectacol, ascuns dedesubtul scenei sau ieșind la rampă, jucînd el însuși sau urmărind jocul celorlalți artiști, amestecîndu-se în colectiv, intervenind în fiece clipă, avînd parcă darul ubicuității, încurajînd sau dojenind din ochi, fremătînd de emoția „premierei" la a cincisutea reprezentație... Acest freamăt, această încordare, această emoție se transmit pînă la urmă — că o mînuiește el sau un altul — ghemotocului de cîrpe care este păpușa, însufleținд-o, făcînd-o să trăiască, să sufere, să se înduioșeze, să rîdă și să plîngă, să urască sau să iubească, să creadă și să convingă...

Arta păpușarului, veche de cînd lumea și împrăștiată cîtă-i lumea, devine în mîinile lui și ale ansamblului pe care-l conduce, o artă majoră. În mîinile acestea — la propriu și la figurat — „iluzia" și „convenția" scenică dispar, sînt uitate, ca la oricare adevărată realizare teatrală. E de-a dreptul uluitor simțămîntul care te cuprinde, că personajele din fața ta sînt vii, că se mișcă autonom, că sforile și pîrghiile sînt ele iluzorii și convenționale...

Taina acestei măiestrii nu stă numai în munca migăloasă și îndelungată, în experiența și rutina mînuitorului, în sudura dintre toți cei care participă la jocul complex al unei păpuși — uneori pînă la șase oameni —, nici în omogenitatea întregului ansamblu, ci mai ales în dragostea, în pasiunea celor care trăiesc ei înșiși, nevăzuți, „viața" eroilor de pe scenă. O exigență artistică împinsă pînă la o treaptă incredibilă îl obligă pe fiecare actor să spună, să cînte, să danseze rolul pe care „îl" și joacă... Eram în spatele scenei și

www.cimec.ro

am putut observa pe cei doi actori care purtau la capătul brațelor ridicate doi tigri fioroși, care se pîndeau și se încăierau, nu numai răgînd sinistru, în locul jivinelor (ceea ce era firesc, căci se auzea din sală), dar și privindu-se cu ochi injectați, literalmente „de fiară", deși nimeni nu putea să-i vadă... Textul, anecdota, ritmul și mișcarea își găsesc și își regăsesc de fiecare dată prospețimea și spontaneitatea lor integrală, ca într-un soi de commedia dell'arte, lăsînd fanteziei „joc" între punctele de reper care marchează canavaua... Odată pus la punct — aproape că aș scrie : odată pus la cale — eroul care evoluează sub privirile noastre, poate improviza... Partenerul, replicantul său se conformează, se mlădiază, prinde „din zbor" sugestia sau impulsul, răspunde cu un capriciu — o, într-o fracțiune de secundă ! —, dar aceasta e suficient pentru ca mecanizarea să nu se producă, pentru ca impresia noastră de veridic, de real să se păstreze. Cărui fenomen i se datorează toate acestea ? Simplului fapt că glasurile și zgomotele nu sînt înregistrate, odată pentru totdeauna, pe o bandă de magnetofon, ci sînt „create" din nou, fiecare spectacol fiind — în limitele în care lucrul se produce și în teatrul cu actori adevărați — o creație !

Am verificat, întîmplător, această capacitate de a... reacționa a păpușii, atunci cînd la reprezentația cu *Concertul neobișnuit*, textul comperului a fost interpretat de un actor romîn, Horia Șerbănescu. Era în prima seară a turneului și păpușa de pe scenă avea de „rostit" și de subliniat cu gesturi prezentarea programului acestui mic teatru în teatru. În romînește, accentele cad altfel decît în rusa pe care o știau păpușa și mînuitorul ei, și topica frazei și inflexiunile glasului sînt altele. Totuși, adaptarea s-a produs imediat și, cu foarte rare și scurte nepotriviri, unitatea s-a păstrat pînă la urmă. Mai mult decît atît. La un moment dat, Șerbănescu s-a adresat unui alt personaj de pe scenă cu cîteva cuvinte improvizate, străine de acțiune. „Celălalt" a replicat prompt, cu gestul și cuvintele cuvenite...

Gama repertoriului trupei lui Obrazțov nu este numai completă, dar și cromatică, în sensul marii diferențieri și al dozării nuanțate a „dramaturgiei" aduse pe scenă, a genurilor și stilurilor practicate. Teatru pentru copii mici, pentru pionieri, pentru adolescenți; basm și feerie, operetă, vodevil cu text de proză și cuplete, teatru de satiră și umor, pentru adulți, spectacole de estradă. Păpușile joacă nu numai piese scrise pentru ele, ci inter-

Tango din „Concertul neobișnuit"

www.cimec.ro

pretează și texte clasice (firește, într-o transcripție scenică adecvată), ca tragicomedia lui Gozzi, *Regele Cerb*, sau comedia lui Gogol, *Pantofiorii țarinei*. În afară de spectacolele pe care le-am văzut la București, am avut bucuria să mai asist la altele, în toamna trecută la Moscova — în propriul teatru al trupei —, ca și la festivalurile tineretului, acolo unde acestea s-au desfășurat. „Revederea" nu numai că nu tește emoția și interesul spectatorului fidel, ci dimpotrivă, le îmbogățește de fiecare dată.

Bucureștenii au avut prilejul să vadă trei reprezentații deosebite : *Concertul neobișnuit* (o „parodie" în două acte) pentru „oameni mari" ; comedia sportivă *Doi la zero pentru noi*, de Poliakov, pentru tineret, și *Lampa fermecată a lui Aladin*, un basm din „O-mie-și-una de nopți", pentru copii. În afară de acestea, Serghei Obraztov ne-a înfățișat, sub forma unui recital susținut de el singur, o suită de „romanțe cu păpuși", inițiindu-ne în același timp — cu convingătoare pasiune — nu numai în mijloacele de expresie specifice ale îndeletnicirii sale, ci și teoretic, în mesajul deosebit pe care arta sa îl are de adus, de transmis.

Presa literară și cotidianele au consacrat articole și studii, cronici teatrale și impresii reportericești din culise, interviuri, declarații asupra fiecărui spectacol și asupra turneului în întregul său.

Cred că cel mai desăvîrșit ni se face sensibil caracterul aparte al teatrului de păpuși în fermecătorul, irezistibilul *Concert neobișnuit*. Într-adevăr, am putea imagina celelalte spectacole — comedia și basmul — în versiuni jucate de actori-oameni. Concertul însă ne oferă o suculentă satiră a cusururilor și năravurilor „artiștilor" din lumea spectacolului, de la podiumul estradei la acela al sălii de concert, de la scena operetei la arena circului ! Mijloacele de a practica satira sînt felurite, începînd cu zeflemeaua indulgentă pentru micile cusururi și culminînd cu caricatura voit îngroșată a marilor năravuri. Infatuarea profesională, amatorismul prezumțios, „virtuozitatea" care devine formalism sadea, falsa valorificare a folclorului, copiii „minune" și cîte altele se perindă în fața noastră, întruchipate de păpuși care sînt veritabile „tipuri", exemplare rezumative ale unei întregi categorii din... fauna și flora estradei !

Corul din „Concertul neobișnuit"

www.cimec.ro

Comperul din „Concertul neobișnuit"

O mare fantezie, plină de umor și de pitoresc, un bun gust și o ținută discretă, o nesfîrșită varietate în alternarea personajelor care ne apar, o dozare atentă a efectelor, o gradație a întregului spectacol se însumează și duc... în afara satirizării celor vizați, la o substanțială, deși indirectă, lecție făcută publicului asupra comportării sale adesea vinovate: încurajarea vedetelor favorite în găunoșenia răsfățată a exhibițiilor lor, panta de minimă rezistență pe care se lasă antrenat spectatorul, concesiile pe care le face în exigența lui, într-un cuvînt, complicitatea și... emulația care există între scenă și sală. Fiecare dintre scurtele tablouri ar merita o analiză amănunțită. Voi da un singur exemplu, tot în ordinea de idei a imposibilității, cu alte mijloace decît cele ale păpușarului, de a atinge obiectivul propus. Geniul precoce (concurența descoperă din ce în ce mai precoci!) ne este adus pe scenă într-un cărucior. E o fetiță cam de un an, care, tot din căruciorul ei își plimbă mînuțele pe claviatura pianului uriaș. Hazul e subliniat de faptul că bucata executată nu numai că prezintă mari dificultăți tehnice pentru un maestru consacrat... dar mîinile trebuie să cuprindă toate octavele instrumentului și să „ia" acordurile largi, specifice muzicii lui Liszt. Țîncul, bineînțeles, nu poate face nimic din toate acestea, ele rămînînd în sarcina (o fi vreo insinuare?) altui pianist, din culise.

Întregul ansamblu, actori, decoratori, orchestra sînt excelente... Ei au creat un stil și o tradiție, spectacolele lor au încîntat pînă acum milioane de spectatori (pe unii i-au și educat, pe măsură ce creșteau...), ne-au încîntat și pe noi și-i așteptăm să-i revedem în mijlocul nostru...

Dar recitalul lui Obrazțov este astăzi un lucru unic pe lume. Marele artist — pe care sîntem îndreptățiți să-l comparăm cu Charlot — a dus, la fel ca acesta, măiestria sa la cea mai înaltă treaptă a simplității. Sub ochii noștri, sau de după un paravan, Obrazțov mînuiește păpușile, cîntă sau recită. Olga Obrazțova îl acompaniază la pian. Între o romanță și cea următoare, se adresează publicului, explică, aproape că se justifică pentru minunile pe care le face. Firesc, dar foarte demn, a refuzat, cu politețe și fermitate, să bisezeze ceva la cererea publicului: într-adevăr, ceea ce creează el nu poate fi repetat, nici artistul, nici păpușa n-ar fi în stare să o facă...

Pe măsură ce recitalul se desfășoară, elementul material al păpușii se sublimează, ea devine o simplă bilă pe degetul vrăjitorului, apoi dispare cu totul pentru a lăsa locul mîinilor goale, care însuflețesc, invizibile și prezente, alte păpuși, cu pasiunile, dramele și ridicolul lor...

În seara întîiului spectacol i-am mulțumit lui Obrazțov și tovarășilor săi de artă, cu cuvintele: Noi, oamenii în toată firea — la aceste teatru care pe vremuri era destinat numai copiilor — ne-am bucurat ca niște copii, am rîs și am plîns ca niște copii, sîntem recunoscători și vom păstra amintirea minunatei, feericei întîlniri, așa cum numai copiii știu să fie recunoscători și să își amintească...

www.cimec.ro

D I S C U Ț I I

...despre dogmatism în critica dramatică

Teorie, practică și... sensul noțiunilor

Ar putea părea ciudat dacă am susține că nici discuția noastră antidogmatică nu a fost scutită de manifestări dogmatice. Din păcate, nu e un joc de cuvinte. E purul adevăr, și, totuși, admițînd că așa stau lucrurile, oare ea nu devine cu atît mai necesară ?

Citindu-i pe cei care m-au precedat * întru răfuiala cu dogmatismul și dogmatofobismul, am rămas uimit că, fie și din necesități pur analitice, nimeni nu a simțit nevoia să formuleze corect, simplu, clar, ce înțelegem prin dogmatism în critica dramatică. La urma urmei, măcar să fi parafrazat definiția din dicționarul filozofic de M. Rosenthal și P. Iudin. Poate nu era nevoie ? O să vedem. Cred, totuși, că ar fi fost mai folositor decît să continuăm răfuieli vechi, să încheiem socoteli, pentru a deschide altele și să invocăm, din paragraf în paragraf, spiritele lui Victor Ion Popa și Mihail Sebastian, de parcă întreaga dramaturgie românească a veacului al XX-lea s-ar reduce numai la ei. S-au rostit, e drept, și numele a cinci dramaturgi în viață : Mirodan, Lovinescu, Ana Novac, Davidoglu, Baranga. Dar prea multe nu s-au spus despre ei. Probabil ca să mai rămînă și după...

În fine, ne-am lămurit unii pe alții, cam ce provizii noi de cunoștințe am dobîndit pe tărîmul filozofiei, literelor sau „exprimării personale". Practic însă, cum am procedat : ca dogmatici, dogmatofobi sau antidogmatofobi ?

Nu voi încerca în cele ce urmează „o judecată de valoare", ca să mă exprim în limbajul unor critici atît de insistenți în a o decreta „factor esențial" în critica dramatică, de parcă omenirea n-ar folosi de atîta amar de vreme, în toate domeniile activității cerebrale, judecăți de valoare. Îmi propun un scop mult mai modest : de a mă limita la semnalarea cîtorva forme de dogmatism, a căror persistență alarmantă în critica noastră se afirmă pînă și în articolele participanților la discuție.

Dar mai întîi, felul de a pune problema : ce este dogmatismul ? Circulă destul de frecvent expresia „concepțiile dogmatice ale tov. X". Ei bine, mi se pare că ne aflăm în fața unei confuzii : între metodă și concepție. Dacă ar fi numai atît, și încă ar fi bine. Confuzia, însă, își poate avea drept sursă ignoranța, lipsa de grijă pentru exprimarea corect științifică, dar — cum s-a vădit în alte părți — și tendința ascunsă de a compromite concepții scumpe tuturor, numai pentru că au fost aplicate greșit, dogmatizate. Aici mi se pare mie că stă nodul problemei. Aici cred că trebuie să intervenim cu toată tăria,

* Din păcate, sfera exemplelor pe care le voi aduce mai departe, cu privire la manifestările dogmatice din articolele lor de critică dramatică, se vor reduce numai la cele publicate în cadrul discuției, întrucît majoritatea participanților de pînă acum nu sînt în activitatea lor curentă critici dramatici.

www.cimec.ro

și atunci vom putea lupta în același timp — și cu succes — împotriva dogmatismului, cît și a înlocuirii unor dogme cu alte dogme. Mai precis: împotriva înlocuirii unor principii estetice marxiste, dogmatizate de către unii, cu principii estetice idealiste, oferite de alții ca dogme salvatoare din *această* situație. Nu vreau să insinuez că participanții anteriori la discuția de față au urmărit așa ceva. Dar semnalul de alarmă trebuie tras și de pe această tribună a luptei de opinii, pentru că nu o dată am văzut lansîndu-se asemenea „formule salvatoare", care deschid calea incertitudinii și lipsei de criterii obiective. Să luăm, de pildă, formula „judecății de valoare". Nu știu dacă cititorul își mai amintește, această formulă s-a născut sub înrîurirea unor lecturi recente din operele unor critici de demult. „Descoperitorul" ei a fost L. Raicu în articolul *Judecata de valoare în critică*, publicat cu aproape doi ani în urmă în „Gazeta literară".

El a lansat pe atunci părerea că „în înțelesul cel mai strict al cuvîntului, critica literară înseamnă judecata de valoare" și, totodată, că „specificitatea maximă a criticii o exprimă judecata de valoare". Iată că Horia Bratu și H. Zalis reiau formula cu aceeași accepție, în discuția de față, senini, ca și cum s-ar întemeia pe un adevăr axiomatic. Nu cumva — fără a face proces de intenție nimănui, nici chiar descoperitorului acestei taine publice! — părăsim astfel arme eficace în lupta contra dogmatismului? Eu cred că da. A defini astăzi esența criticii și rolul ei specific în frontul nostru literar, exclusiv ca o judecată de valoare, este mai mult decît a afirma un loc comun în sfera tuturor creațiilor gîndirii omenești. Înseamnă, de fapt, a goli critica de conținutul ei combativ, a trece cu vederea faptul că acțiunea criticii este una dintre cele mai importante forme de îndrumare partinică a dramaturgiei. Aceasta, chiar dacă, potrivit unei proaspete dogme, toate formulele „înnoitoare" trebuie subînțelese ca fiind susținute de pe poziții marxiste. Atenție, deci, la anumite manifestări de dogmatofobie: este prea puțin să vedem în ele simple manifestări de „snobism intelectual" (Eugen Luca). Indiferent de poziția subiectivă a celor dornici să facă paradă cu propria lor erudiție, abordînd pe ton academic probleme de mult descurcate și, între timp, depășite, este necesar să ținem seamă de tendința ce o acreditează asemenea teoretizări. Tocmai de aceea, cred că trebuie să le înlăturăm din rîndul adevăratei lupte antidogmatice. Să fim deci partizanii dogmatofobiei în stare să elimine crusta așezată de unii pe suprafața acelor principii ce ne îndrumează la cercetări cu adevărat creatoare!

De la un asemenea punct să pornim lupta împotriva propriilor noastre interpretări și manifestări dogmatice. Iar în această privință, nu putem spune că discuția noastră duce lipsă de ținte. În fond, ea a pornit de la o justă punere la punct a viziunii farmaceutice pe care Ion D. Sîrbu încerca să o impună spectatorului piesei *Ziariștii*. Horia Bratu a socotit însă că nu e destul. Adică, cum, nu poate exista și după A. Băleanu un „dar..."? Și, iată-ne angrenați pe calea... judecății de valoare, pentru că A. Băleanu, cînd și-a scris articolul, n-a avut și prevederea de a-i anexa o cronică personală la aceeași piesă. Dar de unde această regulă? Cine a născocit că este *obligator* să te ocupi într-un articol de ceea ce nu ți-ai propus? Iată-ne, chiar la începutul discuției pe tărîmul celui mai autentic dogmatism. În numele cerinței juste de a ne situa pe baza de neclintit a unității dintre conținut și formă, H. Bratu dogmatizează — nu-i nimic: au mai făcut-o și alții înaintea lui! — necesitatea ca A. Băleanu să fi scris neapărat, în cadrul aceluiași articol, cronica piesei *Ziariștii*. Iar drept răzbunare că n-a scris-o, H. Bratu ne oferă... mostre proprii de dogmatism. El susține că în piesă „există momente de veritabilă tensiune dramatică", deși „ciocnirea de concepții... este numai aparentă", adică „rămîne în piesa lui Mirodan la nivelul frazelor". După cum se vede, n-a trebuit să căutăm mult ca să găsim ceea ce semnalase A. Băleanu la cronica lui Ion D. Sîrbu: entuziasmul care urcă și coboară vertiginos. Mai departe, pe aceleași coordonate de „logică dogmatică", H. Bratu descoperă drept o „inadvertență psihologică" faptul că Mirodan n-a înțeles evidența și elementara necesitate, potrivit căreia directorul fabricii din Bacău trebuia mai întîi să încerce a cîștiga

www.cimec.ro

adeziunea lui Ion Gheorghe și abia pe urmă (dacă nu dă rezultat sfatul lui Horia Bratu) să-l persecute. Stau și mă întreb : de unde să ghicească Mirodan preferințele în materie de evoluție psihologică, pe care le-ar fi avut Horia Bratu, dacă ar fi scris el piesa *Ziariștii ?* Deh, tovarășe Bratu, or fi acestea judecăți, dar nu de valoare (cel puțin logică) și, tocmai de aceea, nu e bine să le formulezi pe tonul sentențios : „e tipic", „nu e tipic" ! Căci uite, așa ajungem, pe urmă, la dogmatizarea noțiunii de tipic și mai deschidem încă o discuție...

Mă declar întru totul de acord cu partea valoroasă a intervenției lui Eugen Luca. El a adus o contribuție substanțială la demascarea metodei dogmatice în ceea ce are ea esențial : „crede și nu cerceta !" Din păcate, însă, articolul m-a convins atît de mult, încît mă gîndesc și acum dacă nu este cazul să aliniez după aprecierile sale despre „spiritul mediocru și prețiozitatea supărătoare" a cronicarului „Informației Bucureștiului", întrebarea aflată în același articol, cîteva rînduri mai sus. Iat-o : „De unde atunci suficiența catedratică, ușurința cu care H. Zalis (citește acum : Eugen Luca) lipește astfel de etichete care discreditează un om și o activitate ?" Merge de minune. Nu-i așa, tovarășe Luca ?

... Iată-ne, deci, de unde am pornit. Temelia dogmatismului rămîne, și în manifestările din discuțiile noastre, ruptura dintre teorie și practică, dintre principiile pe care le urmărim și felul cum le aplicăm. Ne-am *legănat în iluzia* că îndreptînd focul judecății de valoare împotriva dogmatismului, cu toată cohorta lui de însoțitori (etichete, sentențiozitate, ton ultimativ etc.), vom ieși din impas. Dar nu. Dogmatismul știe încă să se furișeze abil și iată-l căutîndu-și loc la masa de lucru a fiecăruia. El speculează tentația existentă în fiecare dintre noi de a spune lucruri definitive cel puțin pentru o jumătate de veac. El sare — diabolic ajutor ! — în sprijinul nostru, ori de cîte ori argumentele ne sînt pe sfîrșite. La adăpostul lui, nici o judecată — de sau fără valoare — nu mai poate fi contestată. Îndemnul său răsună ispititor : „Tot ce este evident pentru tine trebuie să fie și pentru cei care îți ascultă glasul".

Astfel, chiar și principiile juste devin dogme, atunci cînd sînt fetișizate și declarate obligatorii într-o singură interpretare. Chiar dacă interpretarea o asimilăm unei judecăți de valoare.

Eugen ATANASIU

In loc de încheiere

Cînd am lăsat porțile deschise spre o dezbatere în jurul dogmatismului în critica noastră teatrală, am fost animați de o întreită nădejde și preocupare. Ne gîndeam să vedem realizîndu-se — poate pentru întîia oară în presa noastră teatrală — un contact colocvial și colegial, cît mai larg și cît mai substanțial, între criticii de teatru ; să determinăm, în acest chip, pe unii dintre ei să se urnească din placiditatea ce demonstrează față de propriile lor probleme și chemări. Ne gîndeam apoi, să descifrăm astfel — cum s-ar zice, prin noi înșine — virtuțile și păcatele cîte colorează azi o activitate atît de însemnată cum este aceea de slujitor al creșterii și îmbunătățirii artistice a mișcării noastre teatrale ; să găsim, așadar, solidari, căile și mijloacele de lichidare a păcatelor — măcar a celor capitale — cîte umbresc încă, ba uneori anulează bunele intenții ce însoțesc judecățile și atitudinile noastre critice. În al treilea rînd, ne gîndeam să tăiem criticii dramatice pîrtia unei prezențe mai puțin conjuncturale în viața teatrului nostru, decît ne-a obișnuit pînă azi criticul de teatru care, cu unele excepții, se complace în această viață, în funcția simplă și calmă de observator acrit — de la premieră la premieră — și de registrator — mai totdeauna grăbit dacă nu pripit, dar nu întotdeauna egal în vervă și în simpatii — al acestor premiere...

Mărturisim însă spre marele nostru regret că nădejdile ce nutream au rămas nesatis-

www.cimec.ro

făcute. Gîndul nostru de a contribui la o apropiere între cronicarii de teatru, la o confruntare a convingerilor lor, a criteriilor lor de judecată, la un schimb îndeobște fructuos de opinii, a trebuit să cedeze abătut în fața nepăsării. În afara lui A. Băleanu — care a prilejuit-o — și a lui E. Atanasiu — care constata că participanții la ea „nu sînt în activitatea lor curentă critici dramatici" — nici un critic dramatic în dezbatere. Discuția pe care am fi dorit-o specifică, a trebuit de aceea să se deplaseze de pe tărîmul teatrului, pe tărîmul literar al dramei și de aici în generalitate. Aceasta, deși atît H. Bratu, H. Zalis, E. Luca s-au străduit să se păstreze la *gen*, să dea expresie vie, nervoasă, uneori personal polemică intervențiilor și susținerilor lor. În aceste intervenții, e drept, au fost pomeniți și doi critici de teatru : Vicu Mîndra și Radu Popescu. Dar au fost pomeniți mai puțin în calitatea lor de judecători ai actului teatral, cît ai creației literare — ai creației lui M. Sebastian, ai creației lui V. I. Popa. Așa fiind, ei s-au simțit la fel de puțin solicitați în dezbatere, cît și ceilalți, mulți și nepomeniți, cronicari și critici teatrali, cîți, sîntem încredințați, urmăresc cu pasiune căile și perspectivele teatrului nostru. Era însă neapărat nevoie să fi fost direct, personal, solicitați să participe la o discuție care privea resorturile ideologice ale scrisului lor ? Ni se pare că nu. Să fi pus, poate, revista noastră, în dezbatere, o falsă problemă și această împrejurare să-i fi îndrituit a se păstra indiferenți la necesitatea dezlegării ei ? Ne îndoim. Ar fi prezumțios să socotim critica teatrală că a fost ocolită, scutită de filtrul otrăvitor al dogmatismului. Intervenția lui Andrei Băleanu, de altfel, încerca, pe un caz concret (cronica la *Ziariștii* de I. D. Sîrbu) să demonstreze că dimpotrivă, boarea dogmatică se insinuiază — și nu singură, ci însoțită de o seamă de alte, aparent mărunte, dar nu mai puțin nocive, arome : confuzii, contradicții — în gîndirea și judecata noastră estetică. Era un semnal de alarmă util, necesar — chiar dacă, sau tocmai pentru că, față de cazul concret incriminat, considerațiile și concluziile lui Băleanu erau discutabile. Căci ceea ce apărea discutabil în intervenția lui Băleanu, dacă nu-și afla — și, după părerea noastră, nu-și află — cu prisosință putere de aplicație la obiectul intervenției, putea foarte rodnic să îndemne la cercetare sfera larg cuprinzătoare a însăși criticii artistice în general și a celei de teatru îndeosebi.

În adevăr, ce principiu apăra Andrei Băleanu ? Principiul unității dintre fondul ideologic conținut de o operă și expresia artistică cu care acest fond se dezvăluie. O judecată critică, indiferentă la acest principiu, pornită a cumpăni valoarea unei creații artistice de o parte, după ponderea fondului ei — tematic, ideologic, politic — de altă parte, după însușirile ei formale, e o judecată primejduită de echivoc, de contradicții, de confuzii ; e minată deopotrivă de morbul sclerozei dogmatice și de supurația subiectiv impresionistă ; este așadar, prin excelență o judecată primejdioasă în raționamentele cu care operează și în concluziile la care se oprește. Este un atare sistem de judecată propriu cronicii atacate — și doar cronicii atacate de A. Băleanu ? Nu cumva îl aflăm generalizat — ba, ca să anticipăm, dogmatizat — în cronica și critica noastră teatrală ? Această întrebare, chinuitoare prin implicațiile ei, ne-a frămîntat. Și pentru a-i da răspuns și dezlegare, am nădăjduit și am așteptat, din păcate, zadarnic, părerile competente, autorizate și cu autoritate ale slujitorilor cronicii noastre teatrale.

Dezbaterea, cum s-a văzut s-a desfășurat în lipsa lor. În lipsa lor, dezbaterea s-a desfășurat mai mult pe făgașul criticii literare — al criticii *textului* dramatic, sau, mai eterat, pe făgașul arguțiilor teoretice, foarte labile și circumstanțiale. Așa fiind, pînă la urmă, unele observații ale lui Băleanu (de o justețe principială pe care nimeni nu i-a tăgăduit-o) au fost practic, privite în aplicarea lor la cronica dezbătută, răsturnate de Horia Bratu (acesta sprijinindu-se pe aceleași juste temeiuri principiale) ; apoi, dezmințind pe Bratu, au fost reconfirmate de Zalis și Atanasiu și au sfîrșit prin a năclăi obiectivul discuției la un simplu joc polemic în care dogmatismul și lupta împotriva resturilor gîndirii dogmatice în scrisul criticilor noștri s-au pierdut parcă din cercul preocupărilor, pentru a dezbate un fenomen

www.cimec.ro

adiacent : *eticheta* dogmatică, pusă de unii pe seama altora și prezumția, ostentația dogmatofobă, fluturată deopotrivă de unii și de ceilalți. În acest sens, constatarea inițială a lui Bratu : „este dogmatic acela care nu este de părerea ta", lărgită apoi de E. Luca — antidogmatismul e un „snobism intelectual" de ultimă oră și un paravan al spiritului exclusivist în îndeletnicirea criticii — a fost întărită de Eugen Atanasiu, nu fără a sublinia caracterul ei subiectiv, pîndit de confuzii, antimarxist și deci primejdia infiltrării insidioase a criteriilor idealist-burgheze în această înfruntare a aparențelor antidogmatice, a atitudinilor exclusiviste din critica noastră.

Sînt desigur, constatări valabile, prețioase ; deși, iarăși, general, nu specific valabile, ele găsindu-și confirmare în sfera largă a criticii artistice ca atare, nu numai în cea restrînsă teatrală. Dar deși fondul estetic de la care purced se lasă, în aceste constatări, trecut în umbră pentru a scoate în relief latura etică nu atît a problemei dezbătute, cît a felului în care problema se pune și se încearcă a fi dezlegată, nu trecem cu ușurătate peste acest aspect relevat indirect de discuția noastră. (Este și acesta un rod util.) Dimpotrivă, îl reținem — și subliniem amărăciunea care ne cuprinde văzînd cum în locul argumentelor reale au fost serviți cu reciprocă largheță termeni grei de substraturi și sensuri întunecoase, nu pentru determinarea și alungarea acestor substraturi și sensuri, ci pentru pecetluirea și, poate, izolarea preopinenților. Această practică — de loc nouă — a peceților izolatoare ține, e drept, de dogmatism. Dar ea se aplică prea ca un panaceu universal în problemele de estetică în ultima vreme ridicate, pentru a le rezolva ; dar ea nu rezolvă nici pe departe problema tarelor și tezelor dogmatice existente în gîndirea noastră critică ; nu e de natură să descopere dacă și de ce unele teze — taxate dogmatice — sînt efectiv teze dogmatice ; nu e în măsură să-l convingă, bunăoară, pe I. D. Sîrbu, dacă în rîndurile criticii care i-au fost osîndite ca dogmatice, el a luat realmente în deșert principiul unității dintre fond și formă, atunci cînd a privit o operă dramatică, în procesul analizei ei critice, în raport cu fondul ei ideologic și cu realizarea ei artistică și atunci cînd a privit opera dramatică, cu valorile ei literare în raport cu valențele și cu realizarea ei pe scenă.

Această practică a peceților nu e în măsură să ne lămurească dacă în judecarea unei opere dramatice e cazul sau nu să se țină seamă de legile specifice, structurale, ale dramei ; dacă judecata de valoare pe care ești ținut s-o emiți în calitate de critic dramatic, în legătură cu o piesă și un spectacol, trebuie să fie absolută — așa ori altfel, laie ori bălaie — sau dimpotrivă e datoare să cumpănească virtuțile operei analizate și să se păstreze modest, dincoace de orice exclusivism, în relativ ; dacă o asemenea judecată de valoare care așează relativul la temelia ei, naște echivocul sau dimpotrivă valorifică umbrele și luminile descoperite într-o operă de artă ca pe niște date dialectice ale adevăratelor ei însușiri ; etc. etc.

Aceste întrebări — și altele asemănătoare — și-au aflat un răspuns cu totul nesatisfăcător în discuția noastră. Atît pe planul general al principiilor estetice, apărate în numele antidogmatismului, cît mai ales pe planul problemelor specifice ale criticii teatrale. În adevăr, fără a căuta să dăm aci răspunsul ultim pe care nu l-au dat alții și oprindu-ne doar la teza de frunte pusă în discuție, socotim cel puțin pripit a se declara „artificială" despărțirea calităților ideologice de cele artistice ale unei piese, cînd această despărțire se încearcă de-a lungul unui proces de analiză critică. La o adică, însăși ideea sintezei fond-formă presupune un proces prealabil de determinare și limitare funcțională a acestora. Apoi, e cel puțin peste mînă să nu ții seama — în momentul judecății critice — de cîteva împrejurări științifice elementare : că într-o imagine artistică, ca în orice fenomen din realitate, forma și fondul se condiționează unul pe celălalt ; că dacă forma exprimă conținutul și-l realizează (cum, pe bună dreptate, ne amintește Băleanu), conținutul determină totuși forma, după cum forma, la rîndul ei, nu este totdeauna pasivă în raport cu conținutul ; că între formă și fond există relații contradictorii și că asemenea relații contradictorii, asemenea acțiuni de reciprocă interferare și determinare nu pot și nici n-ar trebui să scape unei in-

www.cimec.ro

vestigații critice și unei judecăți de valoare, chiar sau tocmai cînd se află chemate să se pronunțe asupra însușirilor unei creații artistice. Așadar, socotim noi, despărțirea fondului ideologic de realizarea lui formală este presupusă și necesară în elaborarea unei judecăți de valoare. Ceea ce este eretic, primejdios, mai precis — ca să ne păstrăm la datele discuției — dogmatic, este să oprim investigația critică la hotarul care, teoretic, în procesul analizei, desparte conținutul de forma lui, fie emițînd pentru conținut o judecată și pentru formă o altă judecată de valoare, fie stabilind judecata de valoare prin ignorarea sau anularea unuia din aspectele, de conținut sau de formă, ale imaginei artistice date. Aceasta ar duce efectiv la confuzie și echivoc.

A făcut așa ceva Ion D. Sîrbu cu *Ziariștii?* Ori V. Mîndra sau R. Popescu, S. Damian, ori Elvin cu opera lui Sebastian și a lui V. I. Popa? Răspunsul nu reiese limpede din cele cîteva opinii, în general, apodictice în ton și atitudine cîte s-au înfruntat în discuția noastră. Aceasta, cît privește unul din principiile puse în discuție și cît privește problemele textului dramatic. Răspunsul e însă dezamăgitor și vrednic de serioase meditații cînd îl căutăm în problemele spectacolului, în care *textul dramatic* — o primă sinteză a unui conținut și a unei expresii artistice — se constituie el însuși conținut al altei sinteze, în care expresia artistică ce-l realizează este întruparea, imaginea scenică. Aci, am asistat din partea participanților fie la o totală eschivare de a urmări aplicarea principiului, fie de-a dreptul la ignorarea lui. Ceea ce, și într-un caz și în celălalt, s-ar solda întorcîndu-se, bumerang, împotriva apărătorilor lui atît de fervenți. Căci, a taxa o cronică de teatru drept dogmatică (cum face Andrei Băleanu) pe considerentul că aceasta vede însușirile textului dramatic valorificîndu-se în spectacol — respectiv ceea ce cronicarului i se părea deficitar în text — „estompîndu-se" (firește, nu fără contribuția creatorilor spectacolului) pe scenă: a desconsidera obligația cronicarului de teatru de a urmări un text dramatic după latențele lui scenice — nu numai după virtuțile lui literare — este a cădea, cu voie sau fără voie, în groapa dogmatică, săpată respectivului cronicar. Este, adică, a desconsidera, cu știință sau fără știință, teza unității indestructibile dar dialectice a fondului și formei, teza fondului care se realizează prin formă; este, de data aceasta, efectiv a despărți artificial însușirile conținutului ideologic de însușirile artistice, nu ale piesei dar ale spectacolului. Cu știință sau fără știință...

Cu excepția lui Băleanu și Atanasiu, nu avem de ce să certăm participanții la dezbatere. Ei sînt critici literari. Ei citesc un text dramatic ca pe un text de literatură și îl judecă ca atare. Pentru ei spectacolul este un produs ulterior, de importanță secundară, în orice caz de natură să depășească sfera preocupărilor și investigațiilor lor critice. De aceea ei — ne prinde mirarea că și Andrei Băleanu — n-au fost prea atenți și n-au pus prea mare preț pe sublinierile repetate din cronica lui Sîrbu în jurul modalităților scenice (regizorale și actoricești) în care s-a făcut lectura operei dramatice criticate de dînsul, în jurul raportării însușirilor scenice descoperite în această operă, la realizarea lor efectivă pe scenă.

Condiționează însușirile teatrale ale unei opere dramatice un spectacol? Firește că da. Pot făuritorii unui spectacol să lumineze ori să întunece valorile unui text dramatic? Iarăși, arhielementar că da. Poate fi ruptă judecata critică a unui spectacol în două — de o parte aprecierea textului în sine, de cealaltă, aprecierea spectacolului în sine — fără ca judecata să poarte povara riscului de a fi confuză, echivocă, eretică și potrivnică față de realism? Ni se pare că în principiu, nici această întrebare nu are de ce să fie pusă sub semnul dubiului. Practic însă... Practic, *această* rupere între conținut și formă se... practică. Și nu numai că, în lumea criticilor noștri de teatru ea nu e sezisată și combătută, dar pare, cum anticipam cu cîteva rînduri mai sus, canonizată, ca să nu etichetăm, dogmatizată.

Forma stereotipă cu care se expediază îndeobște, la coada cronicilor, datele referitoare la valorile scenice creatoare dintr-un spectacol (regie, interpretare, scenografie), este

www.cimec.ro

pe atît de needificatoare, deci sterilă, deci, pînă la urmă, inutilă din punctul de vedere al rolului activ, constructiv al cronicii, pe cît de enervantă și dăunătoare, din punctul de vedere al rolului ei direct critic și informativ.

Critica textului dramatic — și exclusiv critica acestui text — golită de veleitatea lui îndreptățită de a se vedea oglindit pe scenă — nu mai vorbim de virtuțile lui funciar scenice — nu numai că nu ajută la înțelegerea și valorificarea și, eventual, îndrumarea spectacolului, dar — prin dezinteres, neglijență, dispreț, ori ignorare — favorizează pur și simplu rătăcirea prin meandrele empiricului, ale arbitrarului și întîmplătorului. Asemenea rătăciri, fără doar și poate, sînt pîndite de toate păcatele excentricităților formaliste și nu pot decît periclita dezlegarea justă a problemelor ce se pun astăzi teatrului și celor chemați să contribuie la înscăunarea realismului socialist în incinta lui.

Actul teatral și valoarea lui artistică nu pot fi desprinse — fie prin minimalizare, fie prin ignorare — de textul dramatic care le stă la bază, dar nici textul dramatic de felul în care sensurile și semnificațiile lui se cer tălmăcite și urmărite pe scenă. Nu poți concepe textul dramatic ca un copac retezat de coroana lui...

E păcat că discuția noastră n-a ajuns să abordeze și această particulară dar importantă problemă a relațiilor dintre text și scenă. Ar fi fost desigur nu doar o discuție mai animată ; ar fi deschis, poate, și calea spre o împrospătare măcar metodologică a criticii noastre dramatice. Ceea ce n-ar fi fost puțin.

REDACȚIA

www.cimec.ro

Spre sfîrşit de stagiune

... Şi colocviul nostru continuă ! Stagiunea se apropie de sfîrşit, ca şi reportajul nostru. Vom încerca să aflăm, de astă dată, problemele repertoriului care preocupă colectivele : Teatrului Evreiesc de Stat din Bucureşti, al Teatrului Maghiar din Satu Mare şi al celui din Oraşul Stalin.

— Sîntem în pline repetiţii... Vom prezenta piesa lui Ostrovski : *Furtuna* (traducere de prof. Baras) şi apoi *Jurnalul Annei Frank* de Hackett şi Goodrich, drama unei familii de evrei refugiaţi în timpul războiului din Germania în Olanda. Şi cum trebuie să ţinem seama de perspective, pregătim pentru stagiunea de vară : *Raiul pe pămînt* de „clasicii" noştri autori de estradă, Stolper şi Bălan, ne spune tov. Auerbach, directorul Teatrului Evreiesc de Stat.

— După premiera cu *Mascarada*, la Oraşul Stalin repetăm *Copacii mor în picioare*, apoi vom prezenta în premieră pe ţară comedia originală de Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu : *De luni pînă luni ;* în stagiunea aceasta vor urma în ordine, încă două piese romîneşti : *Reţeta fericirii* de Aurel Baranga şi *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu.

— La Satu Mare, am depus eforturi în vederea realizării spectacolului cu *Romeo şi Julieta*. Repertoriul nostru mai cuprinde *Căsuţa de la marginea oraşului* de A. Arbuzov şi *Ziariştii* de Al. Mirodan. Vom monta, în continuare (pentru că în această privinţă am rămas în urmă) o piesă de un autor clasic maghiar şi una de un clasic romîn.

— Avem greutăţi în ce priveşte dramaturgia originală ; datorită specificului teatrului nostru (în limba idiş), puţini autori se încumetă să scrie pentru noi, poate şi datorită faptului că cercul nostru de spectatori este mai restrîns. Şi totuşi, vom deschide stagiunea cu o piesă originală : *Generaţia din pustiu* de L. Bruckstein. Autorul a ţinut legătura cu teatrul nostru în timpul procesului de creaţie.

Eroul principal al piesei este un om în vîrstă, care-şi schimbă mentalitatea, concepţia despre viaţă, în contact direct cu viaţa nouă. Din proiectele noastre mai fac parte : *Uriel Acosta* de Gutzcov, o piesă sovietică despre Spinoza (de Sternberg şi Belinski), apoi *Manasse* de Ronetti Roman, *Dumnezeu, om şi diavol* de Gordin, precum şi alt spectacol de satiră şi umor...

În profilul teatrului nostru urmărim abordarea acelor teme care privesc populaţia evreiască, încadrarea ei în opera de muncă socialistă. Apoi, vrem să jucăm mai multe piese din clasicii teatrului evreiesc, sector care a fost vitregit la noi în trecut. Şi această acţiune ne este cu atît mai apropiată, cu cît aceşti clasici au fost pe o poziţie înaintată, în creaţia lor.

www.cimec.ro

— Publicul din Satu Mare se afla sub influența aproape exclusivă a spectacolelor de operetă, care aici aveau o bogată tradiție fiind foarte apreciate. Tocmai, de aceea, vom juca numai... spectacole în proză. Trebuie să formăm, să educăm gustul unui public care ne devine tot mai prieten, mai credincios.

Pentru acest nou public lucrăm cu tînăra autoare Földess Maria la definitivarea unei noi piese, inspirată din viața unei brigăzi de constructori ; tot pentru noi mai scriu și Kiss Jenö și Lörincz Laszlo. Din planul nostru de perspectivă, mai fac parte : *Din încăpățînare se naște dragostea* de Lope de Vega, *O tragedie americană* după Th. Dreiser, *Iubire* de Barto...

— Publicul din Orașul Stalin, care a devenit un spectator constant al teatrului nostru, capătă o tot mai mare exigență artistică. De aceea, ne îndreptăm eforturile spre realizarea unui repertoriu valoros. Viitoarea stagiune va prezenta debutul unui localnic, M. Severin, cu piesa *Ultimul hop*, lucrată și discutată cu secretariatul nostru literar și cu consiliul artistic. Vom mai juca *Trei generații* de Lucia Demetrius, *Liceenii* și o piesă din dramaturgia clasică universală.

— Pentru Teatrul Evreiesc de Stat, am dori un mai mare sprijin din partea Uniunii Scriitorilor, care ar trebui să stimuleze crearea unor piese de care avem multă nevoie. De altfel, aceste piese vor putea fi audiate... în traducere și de spectatorii care nu pricep limba idiș, datorită sistemului de retransmisie cu căști, pe care le-am instalat în teatru. Munca noastră privind repertoriul e mult ajutată de efortul unui entuziast secretar literar și de către consiliul artistic. Viitoarele cadre de actori sînt pregătite cu grijă și dragoste la studioul teatral ce l-am înființat de curînd...

*

...Este destul de greu de tras concluzii. Călătoria aceasta reportericească ne-a înfățișat aspecte diverse, care variază de la Capitală la provincie, de la oraș la oraș, de la teatru la teatru.

Mai mult decît altădată, teatrele se bucură de unele forme concrete de sprijin în această direcție : caietele de repertoriu „editate" de direcția teatrelor, piesele tipărite de către Fondul Literar al Uniunii Scriitorilor invitînd prin forma lor la alcătuiri de caiete de regie —, dezbaterile de cenaclu ori în presă, în jurul unor lucrări dramatice, etc...

... Și totuși, repertoriul nu se alcătuiește încă după un criteriu cert, care să privească valorile artistice în măsura în care ele răspund cerințelor vitale ale vieții noastre noi. Ici, la un teatru se anunță parcă — sau poate — o piesă originală, dincolo alta... ; se resimte lipsa de perspectivă pe care ți-ar putea-o prilejui un șantier de creație inițiat și dus la bun sfîrșit în însăși incinta teatrelor, lipsa unei viziuni clare și unitare a rosturilor și capacităților specifice ale teatrelor. Directorii de teatre, secretarii literari, consiliile nu se străduiesc peste tot îndeajuns să găsească piese noi, în care să palpite viu și puternic viața ; să stimuleze, mai ales, scrierea unei dramaturgii orginiale, îndrăznețe, în stare să aducă îndreptare multor neajunsuri din activitatea teatrelor semnalate de atîtea ori pînă acum, nu numai în reportajele noastre.

. . . . . .

Ciclul nostru de reportaje nu a avut intenții teoretice, nici de cercetare exhuastivă. El s-ar mulțumi să constituie punctul de pornire al unui amplu schimb de experiențe între teatre. o invitație la activitate rodnică, chiar dacă... vacanța bate la ușă.

Al. P.

www.cimec.ro

ŞERBAN CIOCULESCU

„Conul Leonida faţă cu reacţiunea" într-o interpretare nouă*

Modest intitulată de către marele ei autor : *farsă,* comedia lui Caragiale nu e întru nimic inferioară celor două creaţii între care se intercalează cronologic : *O noapte furtunoasă* şi *O scrisoare pierdută.* Ea propune meditaţiei noastre o savuroasă pereche conjugală de bătrîni din mica burghezie bucureşteană de pe la 1880. Soţul e un pensionar cumsecade, am spune chiar un tip de cumsecădenie, dacă ni se trece cuvîntul, ba chiar de bonomie cuceritoare. Cum însă cele două noţiuni nu se suprapun exact, credem că nu e de prisos să încercăm a stabili un *distinguo* între ele. Cumsecădenia caracterizează cinstea sufletească, în raporturile dintre individ şi societate. Este conul Leonida un om cinstit, sau ca să afectăm limbajul caragialian, un om *onorabil?* Dificilă „problemă", dacă ne-am asuma, cu încruntare profesională, un rol de justiţiar. Nu-i cunoaştem trecutul, nici nu sîntem în măsură să ştim ce cred despre el concetăţenii săi, de ce „consideraţie" se bucură. Un dramaturg de ascuţimea lui Caragiale, dacă ar fi vrut să configureze în conul Leonida un individ de dubioasă comportare morală, ar fi găsit desigur mijloacele să strecoare în replicile lui sau ale partenerei sale, elementele unei judecăţi edificatoare. N-a făcut-o însă, pentru că nu a văzut în admiratorul lui „Galibardi" pe un ticălos sau măcar un şmecher. Dimpotrivă, ca pe un mare naiv, un om de bună credinţă, ireproşabil din punctul de vedere al comportării lui în societate. Bonomia e altceva decît cumsecădenia. Este timbrul sufletesc specific, de perfectă rotunjime, al omului simplu, bun, încrezător, cu o viziune optimistă a vieţii şi a oamenilor, deschis numai impresiilor plăcute şi, prin aceasta, el însuşi emiţător al unor unde de simpatie. Bonomul este un dezarmat, un ins neprevăzut cu nici una din armele pe care experienţa vieţii ni le pune la îndemînă ca să ne apărăm împotriva capcanelor întinse de pretutindeni, arme defensive dar şi de atac, unele făţişe, altele ascunse, din complicatul arsenal al bătăliei pentru existenţă. Viaţa socială înfăţişîndu-se din vechime şi pînă astăzi ca o luptă, puţin este numărul acelora imunizaţi împotriva vicisitudinilor mari şi mici ale traiului în comun, iar alcătuirea lor morală îi dispensează de încordarea permanentă a treziei. Bonomul e prin definiţie un om destins, un om care nu receptează decît imaginile senine ale cosmosului şi ale semenilor săi, un optimist sumar, de bună seamă, dar în felul său un înţelept prin beneficiu biologic şi psihic, dacă nu şi reflexiv. Într-însul se reflectă un anumit soi de sănătate,

* Sică Alexandrescu, Maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat : *Caiete de regie* pentru *O noapte furtunoasă, D-ale Carnavalului, Conul Leonida faţă cu reacţiunea,* E.S.P.L.A., 1957.

www.cimec.ro

poate, în definitiv, suprema sănătate. Există, firește, și categoria primejdioasă a acelora pe care francezii îi numesc „des faux bonshommes", șireții redutabili care se ascund sub masca bonomiei, ca să capteze mai ușor încrederea lumii și să abuzeze de dînsa. Este conul Leonida un fals bonom? Dacă ar fi așa, un dramaturg de talia lui Caragiale n-ar întîrzia să-l demaște, fie chiar în ultimele replici, ca atare.

Dar coana Efimița, „consoarta" lui? Este ea la „înălțimea" lui conu Leonida? Nimeni nu i-o cere. E suficient, în concepția pe care și-o făceau și și-o mai fac micii burghezi despre căsătorie, ca o bună soție, o soție „ideală" să „consune" cu tovarășul ei de viață, să-l respecte, să-l admire, să se lase condusă sau chiar să-și rezerve conducerea efectivă în gospodărie, lăsînd soțului impresia confortabilă că el este capul. De altfel, coana Efimița e a doua soție a lui Leonida, văduv prin deces, a cărui soție dintîi era, ca și el, republicană, prin alte cuvinte, soția docilă în toate. Efimița e și ea o soție desăvîrșită, o femeie care știe să se pună, așa cum se cuvine, în umbra soțului, ca să nu-i stîrbească sentimentul legitim de cîrmaci. Numai că, printr-un artificiu scenic cu totul legitim, Caragiale nu i-a permis să se inițieze din vreme în sistemul politic al conului Leonida, rezervîndu-și dreptul, spre delectarea noastră, să-i desăvîrșească educația politică sub ochii noștri, cel puțin în ceea ce privește republicanismul „dumnealui". Așadar, vom asculta, în prima scenă a actului, luminoasa expunere făcută de conul Leonida asupra avantajelor sistemei republicane, așa cum și le-a putut însuși bunul pensionar din lectura gazetei sale preferate. Gazeta se cheamă *Aurora democrată*. În timpul expozeului politic făcut de conul Leonida, coana Efimița se descoperă total neinițiată în rosturile vieții publice de pe la noi și din „Evropa", semn că nu simțise pînă atunci tragere de inimă față de treburile prea grele pentru un „cap de femee". Cam pe vremea aceea se iveau primele sufragete în continentul nostru. Să nu fim prea severi cu coana Efimița, rămasă în urmă cu politica! În schimb, consoarta conului Leonida are acea ideală conformație a sexului pînă deunăzi zis slab, de a se subordona soțului fără nici un efort, de a-i cînta în strună, ca o excelentă vioară secundă, și de a-i împărtăși în convorbire acele extaze ale admirației integrale pe care soțiile tinere le rezervă uneori intimităților nescenice.

Să vedem cum apare conul Leonida în caietul de regie semnat de Sică Alexandrescu. Afară de luminile pe care ni le aduc „subtextele" de școală stanislavskiană și celelalte indicații de regie, la fiecare replică, în mod copios analitic, mai dispunem și de o prezentare caracterologică expresă, în „Introducere". Autorul ne face atenți că dramaturgul, cu privire la conul Leonida „.... s-a decis să biciuiască un tip mai răspîndit din fauna politică a vremii sale, mai actual, rezultat al noilor aspecte pe care le luase viața publică: micul burghez care se deprinde să îmbrace măruntele chiverniseli personale în sforăitoare și găunoase slogane pseudodemocratice, pseudoprogresiste" (pag. 295). Din primele cuvinte desprindem clișeul verbal al fustigației satirice: înarmat cu biciul, Caragiale aplică o corecție unui tip ș.a.m.d. Așa să fie? Am crede mai curînd că metoda lui Caragiale a fost alta. Avînd să ne înfățișeze un tip simpatic de bonom, neasemuit de mlădiosul Caragiale a adoptat o metodă pe care realiștii secolului trecut au numit-o „subordonarea la obiect" și care constă în prezentarea pură și simplă a personajului, cu limbajul, gesturile și tabieturile lui, fără ca el, autorul, să pară a lua nici un fel de atitudine în fața modelului. Personajul se caracterizează prin dialog și în acțiune: un erou verbal și un poltron aievea, în fazele succesive ale celor patru scene, pînă la lămurirea situației. Deznodămîntul, departe de a-l umili, îl confirmă în poziția de observator competent peste întregul cîmp al vieții noastre politice. Leonida începe și sfîrșește *en beauté*, după ce ni se arată „fleșcăit", ca urmare a panicii stîrnite de petrecerea, cu muzică și pocnete de armă, de lăsata secului. Cadrul intim familial, cu timbrul dragostei și al bunăvoinței reciproce, asigură veselului erou al mezaventurii un reviriment tonic, circumscriind pățania lăudărosului republican într-un neuitat medalion afectuos. Cortina

www.cimec.ro

cade fără să știm dacă bunul conu Leonida s-a simțit o clipă măcar zdruncinat în securitatea judecății de sine, dacă a luat act de lecția faptelor, dacă în viitor va fi mai circumspect în judecarea lucrurilor și, mai ales, dacă va fi umbrit de gîndul că nu are vocația eroismului și a muceniciei politice, ca eroul său „Galibardi".

Unde sînt însă „măruntele chiverniseli personale" ale conului Leonida, asupra cărora ne face atent Sică Alexandrescu, în alcătuirea „indicelui de clasă" al personajului? Comentatorul afirmă peremptoriu: „Conul Leonida este un reprezentat tipic al clientelei așa-ziselor partide politice din trecut." Nimic din textul comediei nu îndreptățește această aserțiune. Nici o replică. Nici o aluzie. „Ai noștri, pentru el, sînt cei ce alcătuiesc fauna politică a zilei, sînt ambele partide de guvernămînt, pe care e dispus să le servească pe rînd." E un proces de intenție, specific Inchiziției. Să fie autorul caietului de regie un atît de sumbru Torquemada? „A ajuns pensionar pentru că *probabil* a știut să-și valorifice cu înțelepciune calitatea de alegător și pentru că a fost gata oricînd să ia parte — după cerere — la mișcări ca cea de la 11 februarie." Probabil și reprobabil, nu e așa? Probabil, în bună logică, e numai ceea ce poate fi dovedit, celelalte rămînînd de ordinea posibilității. Iată-l dar pe conul Leonida suspect de a-și fi dobîndit pensia prin mijloace frauduloase, prezentîndu-și, în locul statelor de serviciu funcționăricești, cartea de alegător și certificatul de a fi manifestat la 11 februarie!

Autorul caietului de regie caută să descifreze cu aceeași perspicacitate mobilul pasiunii politice a conului Leonida.

«Ideea lui centrală este așadar: *„Să mergem înainte stînd pe loc, că ne e bine așa cum sîntem."*»

Așadar, un progresism conservator, o *contradictio in adjecto*. În realitate, idealul conului Leonida, ca și acela al naivului socialist utopic Pițurcă, de la sfîrșitul veacului trecut, cel cu *tarapanaua*, care preconiza nivelarea în bogăție prin mijlocul inflației monetare, este întronarea unui regim politic care să asigure fiecărui cetățean scutirea de impozite, și o leafă, iar pensionarilor, leafa pe lîngă pensie. Un ideal cumulard! Republica e pentru el o noțiune nebuloasă, care se precizează însă prin îndoirea venitului personal.

Trecînd la coana Efimița, Sică Alexandrescu îi descifrează mica personalitate în modul cel mai contradictoriu. Pe de o parte „... este și ea pătrunsă de spiritul care-l animă pe Leonida". Cu o adevărată imaginație de romancier, comentatorul afirmă că Efimița „ar fi foarte mulțumită să i se ia de pe cap grija datoriilor" (pag. 296), deși nicăieri în piesă nu răzbate o asemenea supărare care ar preocupa-o. Pe de altă parte, deși animată de același spirit ca și Leonida, ideea centrală a ei este alta: *„Galibardi, ne-Galibardi, revoluție sau reacțiune, numai de pensioara noastră să nu se atingă nimeni."*

Are cineva de obiectat împotriva legitimei pretenții modeste, astfel formulată?

Nici Safta, slujnica, simplu instrument scenic, necesar lămuririi misterioaselor împușcături trase de lăsata secului, nu scapă de stigmatul indicelui de clasă: „a mușcat-o și pe ea dorința de a parveni". Altfel, nu s-ar fi băgat slugă! Dovada arivismului ei e disprețul cu care califică drept *obicei mitocănesc*, chiuiturile și împușcăturile la petrecere. Dovadă de aceeași putere probantă ca și „chiverniselile" conului Leonida și identitatea spirituală dintre cei doi soți. Dar unde este „ideea centrală" a Saftei?

*

Un om de teatru ar fi mai calificat decît noi să urmărească argumentarea lui Sică Alexandrescu, relativă la justa sau injusta așezare a ferestrei, de către autor, pe același perete cu ușa de intrare. Mărturisim că, deși e vorba de o fereastră, noua indicație de decor propusă nu ni se pare prea luminoasă. Trecem dar la reflectoarele interpretărilor regizorale, proiectate asupra textului.

www.cimec.ro

Caragiale e primul nostru autor dramatic care a acordat cuvenita atenție jocului de scenă. În textele tipărite ale pieselor lui, actorii găsesc indicații regizorale substanțiale: unele, într-un singur cuvînt, sugerînd tonul verbal: *(afirmativ)*, altele, în aceeași ordine de idei, variația *(schimbînd tonul)*, unele de natură psihologică: *(curioasă)*, *(satisfăcută)*, *(mirată)*, *(cu ironie)*, pe toată scara de expresie a simțirii, altele, în sfîrșit, de orientare pe scenă. Caragiale n-a lăsat în grija directorului de scenă nici simpla orientare a mișcărilor pe planul întîi sau al doilea. În această privință, este semnificativ exemplarul ediției *princeps* (1889), în păstrarea lui Sică Alexandrescu, care conține numai patru mici modificări în text, de care autorul nu s-a mai folosit în urmă, dar foarte numeroase indicații cu privire la evoluția actorilor pe scenă. Norocosul deținător al exemplarului, astfel adnotat numai la *Conul Leonida față cu reacțiunea*, integrează textului său acele cîteva modificări, fără să ne spună dacă s-a folosit și de numeroasele sugestii de evoluție scenică. Omisiunea nu este esențială, dar ne stîrnește o nedumerire. În scena a 3-a, după cum se știe, se trezește și Leonida la zgomotul salvelor și al chiotelor, pe care dintîi le auzise numai Efimița. De la sfîrșitul scenei precedente, Efimița sărise jos din pat și în cădere se împiedecase, căzînd peste patul lui Leonida. Ce face Leonida în cursul scenei a 3-a, cînd iarăși contenesc zgomotele? Rămîne în pat sau se dă jos? Din indicațiile scenice ale lui Caragiale, nu reiese de nicăieri că ar coborî și el din pat. La Sică Alexandrescu (care dă în coloana din stînga, textul original, iar în coloana din dreapta, un supliment de indicații scenice și comentariile sale), de la a doua replică Leonida, auzind „că-i foc", cum spune Efimița, „se dă jos, parcă ar vrea să puie mîna pe o găleată". După un nou îndemn al Efimiței, Leonida „renunță la găleată, renunță să mai fie pompier de ocazie și se uită la Efimița neîncrezător și plin de reproșuri". Pînă la sfîrșitul scenei, evoluează și el pe scenă, ba chiar, plin de solicitudine delicată, „o sărută părintește și o conduce la patul ei", iar Efimița trebuie să se arate „recunoscătoare ca o convalescentă", înainte de a se sui în pat. Nu dăm o exagerată importanță respectării textelor, acolo unde, prin omisiune, se lasă regizorului libertatea de a conduce pașii personajelor, în spiritul textului. Cum gesturile lui Leonida, în această scenă, concordă cu comportările lui conjugale obișnuite, adausurile lui Sică Alexandrescu sînt o contribuție regizorală pozitivă, dacă nu i-au fost direct sugerate de însemnările marginale ale autorului. Avem însă de făcut o remarcă asupra tonului pe care i-l împrumută regizorul, cu ocazia expunerilor politice ale lui Leonida.

Ca un presupus încercat interpret al fenomenelor politice, Leonida are, firește, un ton de siguranță în tot ce afirmă. Nu șovăie. Nu se îndoiește. Se mișcă numai printre certitudini. Cînd o întreabă pe Efimița cît a ținut „toiul revoluției" la 11 februarie și ea răspunde: „pînă seara", Leonida îi replică *„cu seriozitate"* (indicația autorului): „Trei săptămîni de zile, domnule." Comentatorul adnotează marginal: „pe un ton *cumplit*". Să fi fost bonomul Leonida atît de *cumplit*, într-adevăr? Mai departe, cînd Leonida obține de la Efimița, cu privire la „volintirii" lui „Galibardi", răspunsul viguros: „Ceva tot unul și unul", iar el o confirmă cu savurosul superlativ: „Ăi mai prima", comentatorul, în același spirit, sugerează tonul: „mai *aprig* ca Vlad Țepeș". Nu realizăm modul în care actorul ar putea obține nuanța timbrului cerută de Sică Alexandrescu. Nu cumva regizorul care, în „Introducere", îl forța pe Leonida să „se apropie de concepțiile social-politice ale lui jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă*", îi forțează și caracterul lui Leonida după tiparul lui Titircă Inimă-Rea, violent și brutal cu Spiridon, dar delicat față de Veta? Și mai departe, în naivele lui prolegomene politico-sociale, Leonida se afirmă categoric, dar nicidecum brutal, însă comentatorul o prezintă pe Efimița tresărind *„cu spaimă"*, în timp ce «Leonida continuă *să se rățoiască la ea*, parcă Efimița ar fi vinovată de toată situația asta care „nu mai merge!"» Și tot așa mereu, într-un dialog în care ezitările Efimiței nu mai sînt dictate de conștiința ignoranței absolute în ale politicii, ci de intimidarea ei: *„(135)* parcă nu-i vine să întrebe: *îi e frică."* Așadar stilul interpretării

www.cimec.ro

cerute de Sică Alexandrescu, în cursul lecțiilor politice pe care Leonida le administrează Efimiței, să fie acela al terorii și al intimidării ? Nu cumva se complică stilul de farsă al comediei și se denaturează gîndirea autorului ?

Mai sînt și alte neconcordanțe de semnalat, mai flagrante decît aceasta. Jocul liber al interpretării lăsat regizorului e foarte larg, cînd autorul nu și-a exprimat categoric intențiile. Să revenim la durata revoluției de la 11 februarie. Leonida o lungise la trei săptămîni, iar paranteza autorului fixa variația jocului fizionomistic al acestuia, la răspunsul Efimiței : „Pînă seara". LEONIDA *(zîmbind de așa naivitate, apoi cu seriozitate).* La Sică Alexandrescu, citim un *rinforzando :* (37) *rîde* cu superioritate, apoi spune „pe un ton cumplit". E o traducere sau o trădare a intențiilor autorului ?

Cînd Leonida vine cu argumentul că e ordin de la poliție să nu se tragă, chiar dacă ar fi revoluție, Efimița, la Caragiale, răspunde : „*(aproape* răsconvinsă)". Sică Alexandrescu pune iarăși un *rinforzando :* (184) „dezarmată *complet,* cedează".

Ce este stilul șarjei, în regie, decît apăsarea indiscretă peste indicațiile exprese ale autorului ?

Cînd „zavragiii" reacțiunii amenință securitatea republicanului Leonida, autorul o prezintă : „*(îndoindu-se* de genunchi și înnecîndu-se)", iar pe Leonida, mai poltron decît femeia, îl arată cum „cade-n genunchi". Dacă această diferență în treapta psihologică a comportării nu e întîmplătoare, ci reflectă o voită ierarhie în favoarea femeii, mai bărbată decît soțul ei, de ce se distrează Sică Alexandrescu cu gaguri ca acesta, la o replică anterioară a Efimiței : „(235) cade cu nasul în boarfele adunate, parcă ar vrea să intre și ea în legătură" ? Prin urmare, înainte de a i se îndoi genunchii de frică, ea cade cu nasul în boarfe numai de dragul galeriei.

Sică Alexandrescu notează altminteri fidel stilul admirației totale a Efimiței față de Leonida și chiar cu justă intuiție psihologică, plăcerea ei de a se lăsa învinsă în discuție. Dacă este așa, nu mai are nici un rost să adnoteze, ca un gînd ascuns, la vorbele ei : „să tot stai s-asculți", (91). Subtext : „Și să moți !" Mai sus, în aceeași frază : „Ei ! cum le spui dumneata", subtextul era corect : „N-ai pereche în lume !" Să fie Efimița atît de complexă sau de perversă, ca să admire oral superlativ și să facă rezerve mintale maliționse ? Subtextul e o prescripție stanislavskiană de mare folos actorului, ca să pătrundă pînă în tainițele gîndului unui personaj. El nu poate fi o simplă glumă a regizorului, fără un real temei psihologic. Dovadă că Efimița n-a gîndit acest lucru e invitația pe care i-o adresează lui Leonida, după alte două replici ale lui, ca să povestească mai departe : EFIMIȚA *(din așternut) :* „Și zi așa cu Galibardi, ai ?" Regizorul adnotează : „*96* fiindcă i-au plăcut subiectele din seara asta, ar mai vrea un adaus". Atunci ce valoare mai are „*91.* Subtext : „Și să moți !"

Asemenea abateri glumețe de la linia strictă a interpretării sînt cel puțin derutante pentru actor. Regizorul nu se cade să fie numai un îndrumător scenic al actorilor, dar și un dibaci călăuz al lor în labirintul sufletesc al personajelor, un tovarăș prevăzut cu un simț psihologic mai încercat. Efimița l-a tot auzit pe Leonida exaltînd meritele republicii, fără să-i fi dat însă o idee clară despre obiect. Atunci vrea să fie lămurită : „Adică zău, bobocule, *(104)* dè ! eu, cu mintea ca de femee, pardon să te-ntreb și eu un lucru : *(105)* ce procopseală ar fi și cu republica ? *(106)*" Adnotările caietului de regie : „*104* îi vorbește cu duhul blîndeții". (Adică să nu-l supere pe... nebunul !) „*105* cele două ezitări : „dè, și „pardon" ne arată cîtă grijă are Efimița să nu-i scape vreo vorbă care să dezlănțuie un *răspuns vijelios.*" „*106* a pus întrebarea cu destulă prudență, totuși neîncrederea, scepticismul ei au ieșit la suprafață". Din perspectiva psihologică în care s-a așezat autorul caietului de regie, convorbirea decurge, așadar, cu accente colerice din partea lui Leonida și cu o surdină împăciuitoare din partea Efimiței. Se vede însă clar că Efimița se codește să-și trădeze, prin întrebarea ei, absoluta ei necunoaștere a lucrurilor politice, iar Leonida îi răspunde, cum înseamnă autorul în paranteză „*(minunat de așa întrebare) :* Ei ! bravo !

www.cimec.ro

ș-asta-i bună ! *(107).* Cum, ce procopseală ? *(108)* Vezi asta-i vorbă : *(109)* cap ai, minte ce-ți mai trebuie ? *(110)*" și urmează explicațiile lui. Caietul de regie comentează : *107.* Subtext : „Să fii nevasta mea și să pui asemenea întrebare ! *Mai mare rușinea ! (108) indignarea* lui este atît de adîncă, încît renunță să o mai exprime. *109* cu un *dispreț blînd,* dar cu atît mai *zdrobitor. 110. Efimița a băgat-o rău pe mînecă ! Regretă că* a mai deschis gura ; dacă ar putea, și-ar lua vorba înapoi" etc. Leonida al lui Caragiale *e minunat* de așa întrebare, dar nu și cuprins de o *indignare adîncă,* nu e chiar atît de fioros cum îl vede autorul caietului de regie. Ne întrebăm dacă aceste complicate interpretări, abătute de la simplicitatea clasică a concepției autorului, înlesnesc interpretarea actoricească. Actrița care ar deține rolul Efimiței ar trebui să împrumute de la o tragediană toate resursele pentru a parcurge gama întreagă a sentimentului terorii în convietuirea cu... bonomul ei de soț !

Complicația îl însoțește la tot pasul pe regizor, care explică perfect sensul indicației la preambulul scenei a 2-a : «În orchestră melodramă „misterioso"». Teatrul Național avea, într-adevăr, în acea vreme, o orchestră care delecta publicul în antracte și intervenea, la nevoie, și în timpul spectacolului. Aceasta nu-i e de ajuns autorului caietului de regie, care mai adaugă prepuelnic : „Dar ar mai putea fi și o *ironie* la adresa unor ieftine efecte melodramatice obținute prin folosirea cu și fără rost a orchestrei, în unele spectacole de atunci". Nici vorbă de ironie ! E o simplă indicație de meloman, bine orientat asupra „atmosferei" care trebuia să pregătească declanșarea obiceiurilor zgomotoase de lăsata secului. Autorul caietului de regie vede însă la Caragiale intenții de satiră, chiar cînd muzica e un simplu auxiliar al artei teatrale.

La stilul șarjei, în interpretare și al complicațiilor psihologice, se mai adaugă o pretențioasă preocupare filologică sau chiar lingvistică, în locul simplei tălmăciri a termenilor străini sau a stîlcirilor verbale. Rezultatele nu concordă cu efortul. Cînd Leonida spune „lege de murături" în loc de moratoriu, el nu o „botează" cum crede Sică Alexandrescu, ci întrebuințează ceea ce se numește o „etimologie populară". Am mai relevat că forma populară *fandacsie* nu derivă „de la franțuzescul „fantaisie", ca *fantezie,* ci din neogreacă : *fandasia.* Expresia *„Zavragiii* vin încoace !" nu ajunsese pe vremea lui Caragiale sinonim cu *scandalagiii și derbedeiii,* ci-și păstrase sensul de răzvrătiți, revoluționari, tulburători ai ordinii publice.

Utilă ar fi fost o notă pentru a se citi *comèdie* (pag. 326) în replica Saftei : „Dar asta, comèdie !" *Comèdie* cu sensul *drăcie.* Cînd Leonida amintește ce i-a strigat primei sale soții, la 11 februarie : „Scoală, cocoană, și te bucură... scoală, c-a venit *libertatea* la putere ! (nota *14)*". Ca și cum *libertatea* ar fi fost un partid politic „putea fi mai just înlocuită cu însemnarea : *libertatea* e personificată aci, ca și *reacțiunea* mai tîrziu, ca un mit popular. Și în 1907, țăranii din Rîmnicu-Sărat, încă nerăsculați, duceau din gură în gură zvonul electrizant, cristalizat în personificarea : *„Revoluția* a ajuns la Focșani !" La fel în expresia „acu, unde ești tu republican, ții parte *națiunii",* autorul a pus în gura lui Leonida o personificare.

A se lua cu *politica* pe lîngă cineva prilejuiește autorului caietului de regie două lungi note *(62* și *63),* ca să-i atribuie lui Leonida, în același stil inchizitorial, toate turpitudinile. E vorba pur și simplu de *politică = diplomație,* artă a disimulării, a abilității, a eufemismului.

Leonida i se adresează uneori Efimiței cu *domnule,* deprins cum este de a nu vorbi politică decît cu bărbații, iar însăși Efimița îi spune *soro,* ca una care stă de vorbă mai mult cu prietenele ei decît cu soțul. Dacă ar fi fost obișnuit să se grozăvească conjugal în fiecare seară cu faptele lui — cum afirmă autorul caietului de regie —, Leonida ar fi făcut de mult educația politică a Efimiței. Convorbirea la care asistăm în comedia lui Caragiale e cu totul excepțională. Asta nu vrea să zică însă, cum afirmă o notă din caietul de regie, că Efimița vorbește peste gard cu vecinele, ca o mahalagioaică. Efimița

www.cimec.ro

e o mică burgheză, cu un dezvoltat simț de demnitate personală, după cum Leonida e un om care se respectă. Ea nu își tutuiește soțul, îi spune *dumneata,* iar el amintește cu respect de „răposata *dumneaei* — nevastă-mea a dintîi".

O singură *auditoare* ca Efimița nu poate constitui *„auditoriul* captivat !".

Ca să lichidăm cu excursiunile filologice, adăugăm că vorba „i-a tras un tighel" nu e „o expresie argotică a timpului, astăzi aproape ieșită din uz" ; se aude încă frecvent, cu varianta : *a tigheli.* Sensul este *ocară* și *ocărîre,* iar nu : „l-a sucit cum a vrut, l-a jucat pe degete".

Caietul de regie e pentru autorul lui, un *pot-pourri* de motive social-politice, filologico-lingvistice și umoristice, în care se deslușește plăcerea de a comenta cu abundență, de a stărui într-o direcție greșită sau justă ; verva ușoară a regizorului este transpusă direct de pe scenă în carte, fără simțul precis al măsurii, atît de indicat în marginea textului unui mare clasic. Oralitatea familiară trădează deprinderea regizorului de a manevra oamenii mai lesne decît ideile, de a *face* mai bine decît de a *exprima.* Artă de atîtea ori empirică, regia noastră n-a reușit îndeajuns cu acest caiet o inovație binevenită, prin publicitatea sa mai largă, să se diferențieze de practica scenei, printr-o rigoare și o concizie vrednice de textul literar. Prolixitatea e o capcană de contradicții și inconsecvențe, pe care o mai atentă circumspecție, în viitor, ar putea-o ocoli.

Nota Red. *Date fiind părerile cu totul deosebite susținute, pe de o parte, de Sică Alexandrescu în caietul său de regie și, de cealaltă, de Șerban Cioculescu în rîndurile de mai sus, revista noastră este gata să găzduiască și alte puncte de vedere în legătură cu interpretarea piesei* Conul Leonida față cu reacțiunea.

www.cimec.ro

Ucenicia actoricească și Stanislavski

Apariția sistemului lui Stanislavski a însemnat în istoria universală a teatrului promovarea celei mai cuprinzătoare teorii științifice asupra procesului de creație al actorului. Generalizînd și sintetizînd experiența cea mai rodnică pe care a făcut-o teatrul pînă astăzi și anume: arta scenică realistă, Stanislavski, în operele sale, a formulat o serie de teze teoretice și a preconizat metode de creație ce-au căpătat în decursul timpului o circulație mondială. Pretutindeni unde se poartă lupta pentru un teatru realist, învățătura lui Stanislavski se află la loc de cinste. Ea și-a cîștigat adepți de nădejde nu numai în țările unde realismul scenic a biruit devierile formaliste, dar și în disputa aprigă cu elucubrațiile decadente încurajate cîteodată de oficialitate. Așa de pildă, în Anglia sau în Franța activează actori și regizori al căror crez artistic se întemeiază pe principiile fundamentale ale sistemului lui Stanislavski. Cartea actorului englez Michael Redgrave, *Căile și mijloacele de realizare actoricească*, nu este decît unul din numeroasele exemple ce ar putea fi citate în acest sens.

S-a scurs mai bine de un deceniu de cînd teatrul romînesc a declarat în mod categoric război curentelor antirealiste și a preluat tradițiile sănătoase ale lui Millo și Caragiale pentru a le dezvolta și consolida. Într-o asemenea epocă era firesc ca slujitorii scenei noastre să se apropie cu un interes mereu sporit de opera lui Stanislavski.

În condițiile sus-amintite contactul cu sistemul lui Stanislavski a devenit o necesitate organică pentru cei ce se îndeletniceau, în cadrul Institutului de teatru, cu educația viitoarelor generații de actori. Însușirea teoriei teatrale a lui Stanislavski de către pedagogii școlii a dus la îmbunătățiri remarcabile în activitatea lor didactică.

Vechiul sistem de educație, practicat în școala noastră teatrală, punea pe tînărul ucenic în arta actorului în fața unor sarcini didactice atît de dificile, încît o interpretare realistă devenea aproape imposibilă. Din prima lună de curs studentului i se propunea să interpreteze o scenă dintr-o piesă de teatru. El nu avea nici cele mai elementare noțiuni despre măiestria actorului, nu știa ce înseamnă și cum se obține o comportare organică pe scenă și trebuia să înțeleagă caracterul personajului interpretat, să descopere felul specific în care acționează respectivul personaj în împrejurările propuse de autor, să justifice mobilurile fiecărei acțiuni, să găsească mijloacele de exprimare cele mai sincere și mai convingătoare. În fața atîtor probleme majore, greu de soluționat, era posibilă abdicarea de la sinceritate și adevăr. Studentul începea să se prefacă, minciuna se strecura pe încetul în jocul său, realizarea artistică purta pecetea improvizației și a amatorismului.

Stanislavski ne învață să luptăm împotriva acestor racile. Cel ce dorește să devină actor trebuie deprins de la primele sale încercări să tindă spre o muncă temeinică și cît

www.cimec.ro

mai apropiată de o realizare finită. De aceea actorul nu trebuie să învețe știința acțiunii scenice pe baza unui text dramatic. Pentru a putea interpreta caracterul zugrăvit de autor, actorul trebuie să obțină o comportare firească, pornind de la datele lui inițiale. Din această cauză, Stanislavski recomandă să începem educația viitorului actor prin studii simple, în care cel care le execută să fie *el însuși*, în diferite condiții bine precizate. Apelînd la experiența sa de viață tînărul interpret își va putea da seama de strînsa legătură care există între viața psihică a omului și activitatea sa. Adevărul vieții îl va ajuta să găsească măsura necesară în exprimarea gîndurilor și sentimentelor ce-l stăpînesc, folosind acțiuni corespunzătoare și sugestive. Prin astfel de studii, viitorul actor începe să-și dea seama cîtă importanță prezintă pentru arta scenică capacitatea de a memoriza sentimentele trăite și acțiunile săvîrșite în viață, precum și dezvoltarea spiritului de observație, toate acestea ajutîndu-l să deprindă știința de a acționa organic pe scenă.

Un asemenea sistem de educație a dat roade minunate în munca pedagogilor noștri de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale". Trebuie să observăm însă că a existat tendința de a transforma studiile în scop în sine. Această tendință s-a făcut simțită prin însăși alcătuirea programei analitice atunci cînd din cei patru ani de curs la măiestria actorului, unul era rezervat în exclusivitate studiilor. Începînd din acest an școlar se încearcă unele corective, astfel ca în cel de al doilea semestru al anului I să se treacă la interpretarea anumitor texte. Nu trebuie uitat însă că studiile reprezintă însăși metoda cu ajutorul căreia actorul izbutește să se apropie de text. De aceea ele trebuie continuate în strînsă legătură cu textul asupra căruia lucrează studentul. Pornind de la experiența de viață personală a interpretului, se poate ajunge la caracterul rolului. Punînd la îndemîna actorului mijloacele științifice cu ajutorul cărora să se poată transpune în situația personajului, Stanislavski îl învață pe interpret să trăiască pe scenă sentimentele sale proprii, analoage cu cele ale personajului. În acest sens el scria: „Nu poate fi vorba de o creație adevărată, acolo unde nu există senzația propriului tău sentiment viu, analog cu personajul interpretat". În legătură cu acest principiu, deosebit de însemnat, al sistemului, Moskvin povestește în amintirile sale că atunci cînd interpreta rolul țarului Feodor Ioanovici, Stanislavski i-a propus ca, pentru a putea reda forța emotivă a personajului, în momentele de cumpănă ale rolului, să-și amintească de clipele grele prin care a trecut el însuși în viață. „Am înțeles foarte bine aceasta — scrie Moskvin — asta-i viața, iar eu am cunoscut viața încă de pe cînd aveam 24 de ani. Clipe grele am avut destule... Datorită emotivității mele nu-mi era de loc anevoie să provoc trăirea, căci îmi erau foarte vii în amintire clipele grele prin care trecusem. Toate acestea stau la temelia stării de spirit a rolului lui Feodor, care se compune aproape în întregime din episoade dificile pentru el. Aceasta a fost treapta principală care m-a apropiat de crearea rolului lui Feodor."

Din păcate, în sistemul nostru de educație nu e suficient încetățenită tocmai această necesitate de a transforma studiile nu numai într-un îndreptar, în abecedarul măiestriei actoricești, dar și într-o metodă de creație, folosită în chip permanent, în rezolvarea caracterului personajului.

Compunerea caracterului scenic nu este posibilă — remarcă Stanislavski — fără a îndrepta întreaga muncă creatoare spre un scop bine definit. Acest scop constituie supratema rolului. Cu ajutorul supratemei se stabilește legătura organică — absolut indispensabilă — între textul dramaturgului și creația scenică a actorului. Supratema definește ideea pe care o slujește actorul în rol și hotărăște alegerea mijloacelor de expresie cu ajutorul cărora se obține o maximă valorificare a ideii. În acest mod rezolvă Stanislavski problema unității dintre conținut și formă în arta actorului. El notează undeva, în cartea sa *Viața mea în artă*, cîteva amintiri din vara anului 1906, cînd au apărut primele proiecte ale sistemului: „Revizuiam pas cu pas trecutul și-mi dădeam seama din ce în ce mai limpede că acel conținut lăuntric, pe care-l puneam în roluri, cu prilejul primei lor

www.cimec.ro

creări, şi acea formă exterioară, în care degenerau aceste roluri cu timpul, sînt departe unul de altul ca cerul de pămînt. La început totul pornea de la un adevăr lăuntric, frumos şi emoţionant, apoi, din acesta nu mai rămîneau decît o coajă uscată, un gunoi, un putregai, aciuindu-se în suflet şi în trup din diferite pricini întîmplătoare, care nu au nimic comun cu arta adevărată".

În însemnările citate, Stanislavski dezbătea una din problemele fundamentale ale artei realiste: corespondenţa dintre formă şi conţinut. Spre înţelegerea şi rezolvarea acestei probleme se îndreaptă în permanenţă eforturile pedagogilor de la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale". Roadele acestei munci n-au încetat să se arate. În anul şcolar trecut, spectacolul cu piesa lui Vîşnevski *Tragedia optimistă* a constituit, în această direcţie, un exemplu edificator. Imaginile scenice create de interpret exprimau conţinutul piesei într-o formă artistică originală şi sugestivă, învestite cu o capacitate emoţională deosebită. Jocul tinerilor actori era parcă călăuzit în permanenţă de îndemnul pe care Stanislavski îl adresează slujitorilor scenei, în capitolul final al cărţii sale, *Munca actorului cu sine însuşi:* „Pe scenă dependenţa vieţii trupeşti a artistului de viaţa lui spirituală este deosebit de importantă, mai ales în ramura artei pe care o profesăm noi. Iată pentru ce un artist din ramura noastră trebuie să aibă mai multă grijă decît în toate celelalte genuri de artă nu numai de aparatul intern, care creează procesul trăirii, ci şi de aparatul extern, trupesc, care redă în mod adecvat rezultatele activităţii creatoare a sentimentului — forma exterioară de întruchipare a acestui sentiment".

Importanţa acestui principiu al sistemului e cu atît mai mare cu cît în munca institutului nostru s-au manifestat tendinţe de exagerare a locului pe care-l ocupă, în procesul de creaţie al actorului, analiza psihologică a rolului. Supraaprecierea importanţei analizei psihologice a rolului s-a făcut în dauna întruchipării exterioare a sentimentului. Asemenea tendinţe apar în condiţiile aşa-numitei „atmosferizări" a vieţii scenice, în care îşi face loc psihologismul ce zugrăveşte sentimente „în genere", fără a găsi expresia artistică, care să le concretizeze şi să le caracterizeze. Scenele din *Caleaşca de aur* a lui Leonid Leonov, interpretate anul trecut de absolvenţii Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", constituie un exemplu edificator despre pericolul psihologismului în arta scenică.

Aplicarea sistemului lui Stanislavski, în învăţămîntul nostru de teatru de grad universitar a dus la elaborarea unor noi criterii în susţinerea examenului de absolvenţă a studenţilor actori. În trecut, acest examen consta din interpretarea unor fragmente din piese prezentate o singură dată în producţie în faţa publicului. Astăzi, la absolvenţa secţiei de actorie, studenţii joacă rolul într-o piesă prezentată în întregime. Avantajul acestei metode constă în faptul că studentul se deprinde a avea viziunea întregului şi învaţă cum să slujească cu forţele sale artistice cerinţele rolului. Stanislavski numeşte această operaţie artistică „perspectiva actorului". El o socoteşte indispensabilă procesului de formare a actorului: „pentru ca în fiecare moment dat, petrecut pe scenă, să te gîndeşti la viitor, pentru a-ţi măsura forţele creatoare lăuntrice şi posibilităţile exterioare de expresie, pentru a le repartiza în mod just şi a folosi în mod raţional materialul adunat pentru rol... Ea (această „perspectivă a actorului" *n.n.)* deschide un orizont larg şi dă avînt şi forţă... trăirilor noastre lăuntrice şi acţiunilor exterioare".

În strînsă corelaţie cu principiul enunţat se află şi cel referitor la perspectiva rolului. Acest principiu vorbeşte despre obligativitatea actorului de a cunoaşte viitorul personajului pe care-l interpretează: „Deşi personajul ca atare nu trebuie să-şi cunoască viitorul, totuşi perspectiva rolului este necesară pentru ca, în fiecare moment, să putem aprecia mai bine şi mai deplin prezentul imediat şi să ne dăruim pe de-a-ntregul... Numai după ce ai cuprins, într-o privire de o clipă, trecutul şi viitorul rolului, poţi aprecia cum trebuie interpretat fragmentul respectiv".

www.cimec.ro

Trebuie notat de asemenea că în ultimul an de studiu, viitorul absolvent joacă roluri variate ca gen, pentru a educa în el putința de a caracteriza tipuri umane cît mai diverse, pentru a învăța să studieze cît mai multe aspecte din viață, pentru a-i solicita în permanență imaginația creatoare. Rolurile interpretate diferă ca întindere pentru a-l învăța să confirme încă de pe băncile școlii teza lui Stanislavski referitoare la faptul că valoarea creației actoricești nu se măsoară prin numărul replicilor ci prin calitatea ei artistică.

În munca asupra spectacolului studenții își definitivează, în practica scenică, cunoștințele lor despre arta ansamblului, artă pentru care a militat cu atîta ardoare întemeietorul M.H.A.T.-ului.

Ca o realizare a noului sistem de învățămînt aplicat în școala noastră superioară de teatru, sub influența sistemului lui Stanislavski, trebuie subliniat faptul că spectacolele de absolvență ale studenților actori se desfășoară într-o sală anume destinată acestui scop, unde măiestria lor se formează în permanent contact cu publicul spectator.

Trecînd în revistă cîteva aspecte ale aplicării sistemului lui Stanislavski în Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", am încercat să arătăm că el constituie una din pîrghiile principale în creșterea calitativă a metodelor de predare folosite în învățămîntul nostru superior de teatru.

www.cimec.ro

Gînduri despre actorii tineri

Citind cronica lui Ion D. Sîrbu la *Bunbury* (Craiova), am încercat două sentimente cu totul diferite, în ceea ce-l privește pe regizorul Vlad Mugur.

Unul, de afectuoasă, sinceră și cinstită bucurie că, în sfîrșit, a apărut o cronică pe drept meritată, care să numească pe numele lor cel adevărat, calitățile acestui tînăr și talentat regizor ; celălalt, de furie — da, de furie — tot în ceea ce-l privește pe Vlad Mugur.

Îmi venea să-l caut, să-l găsesc și să-l scutur — să-l scutur pînă aș fi obținut, prin violentare corecțională, un rezultat incompatibil cu procedeul (sau, mai știi ?) —, pînă aș fi reușit să scutur din el acea placidă boemie trubadurească, cu care vrăjește în fiecare an altă generație, o face să strălucească efemer, după care o uită risipită pe undeva. Așa s-a întîmplat pînă la episodul Craiova. Așa s-a întîmplat și cu seria mea.

Mi-a venit să plîng cînd am citit articolul lui Sîrbu. Acum șase ani, absolveam, fiind socotiți o serie de aur a conservatorului.

Și azi, Moni Ghelerter (profesorul nostru de atunci — asistat de Vlad Mugur) tot ce apreciază ca valoare nouă raportează prin comparație la valoarea seriei de atunci, stabilind-o pe aceea drept unitate de măsură.

Am rămas unitate de măsură și pentru noi. Nu mai ajungem să fim egali cu cei de atunci. Vorbeam de curînd cu Beatrice Biega, care promitea, sub direcția lui Vlad Mugur, să scînteieze în ingenue — și am găsit la aceasta aceeași frămîntare, aceeași teamă ca succesul să fi fost un foc de paie. Vorbeam cu Ina Don, care nu consideră să fi jucat decît două roluri în cariera ei de actriță : și acelea au fost Tatiana din *Dușmanii* și Elena din *Unchiul Vanea*, lucrate cu Vlad Mugur la conservator.

Astea i-au rămas, pentru că în astea a reușit ; pentru că în astea au vibrat la maximum : forța, pasiunea, tinerețea, iubirea de meserie și încrederea în propriul talent.

A mai făcut vreunul dintre noi, în acești șase ani, ceva care să întreacă producțiile noastre de atunci ? Am făcut eu ceva mai bun decît Veta ? A făcut Codrescu ceva mai bun decît *Unchiul Vanea ?* A făcut Ileana Predescu ceva mai bun decît Sonia ? A făcut Liliana Tomescu ceva mai fermecător, mai plin de bucurie și seva talentului ei, ca *Pygmalionul* unui examen de conservator ? Tot ce a jucat de atunci și pînă acum Florin Vasiliu l-a mai mulțumit, în măsura în care l-a mulțumit acel Iacov din producția cu *Dușmanii ?* Ce-a mai rămas din Valy Cios, decît faima de speranță, de revelație a producției cu *A douăsprezecea noapte*, unde — intrată într-o săptămînă — uimise prin umorul savuros, siguranța și inteligența replicii comice, farmecul și spontaneitatea intenției (dispunînd de o gamă vastă, mergea din plin, pe aripa sensibilității și focului ce mistuiau copila de atunci, și pe făgașul dramei, tragediei și al posibilității de compoziție).

www.cimec.ro

Unde sînt toate aceste valori, care au existat, care au fost niște adevăruri? Cine poartă răspunderea evoluției lor?

Acum șase ani eram mult prea îmbătați de primul succes, ca să realizăm cît eram încă de plăpînzi pentru a ne putea ține singuri pe picioare pe o scenă de teatru, luați în primire de regizori de teatru, care să ne trateze în actori (că doar așa eram încadrați). Eram și mult prea tineri ca să înțelegem, atunci, că aveam încă indiscutabilă nevoie de ochiul dinafară, de ochiul de profesor, de mîna de pedagog; că talentul nu ajunge — că acest talent trebuie călit, că acestui talent îi trebuie o îndelungă șlefuire.

Eram mult prea tineri ca s-o știm și, dacă ne căzneam s-o înțelegem, n-o credeam.

Acum e mai dificil s-o recunoaștem. Aparentele sau trecătoarele succese ale acestor șase ani au operat mult prea mult asupra unora dintre noi.

Dar dacă am face un efort și am da la o parte tot ce s-a depus în noi în acest timp (tot ce s-a depus rău, tot ce se poate chema: cabotinism, rutină, orgoliu obtuz, care păcătuiește dînd mîna cu reaua-credință, cu răutatea și invidia); dacă am face un efort și ne-am întoarce la elanul de atunci, la autenticul entuziasm care ne stăpînea pe toți, la ascuțita, curata și fățișa spontaneitate cu care spuneam ce gîndeam (și gîndeam ce spuneam), la adevărata și profunda prietenie, care ne ținea la arlechin și ne făcea să tremurăm pentru replica fiecăruia dintre noi, ca pentru replica noastră; dacă ne-am putea întoarce la noi, cei de atunci, și am privi drept, cinstit, așa cum se prezintă, de fapt, problema noastră, problema viitorului nostru, nu se poate să nu înțelegem cît de grabnic este nevoie să terminăm cu tot ce n-am făcut pînă acum, cît de grabnic este nevoie să începem să facem ceva; nu se poate să nu înțelegem că problema viitorului nostru este o datorie a noastră, în primul rînd, și că dacă prea puțini luptă pentru ea, cu atît mai mult trebuie să luptăm noi.

Nu se poate ca realizarea promoției plecată la Craiova să nu ne pună pe gînduri și să nu ne ducă, fatal, la concluzia care se impune. Alta ar fi fost soarta acestor tineri plini de talent, dacă ar fi fost împrăștiați în colective diferite, și alta va fi acum, cînd lucrează în continuare, închegați în același colectiv, în spiritul aceleiași metode, cu același dascăl.

Considerînd rezultatele, soluția pare a fi dintre cele mai fericite. De fapt, primul impuls odată trecut, trebuie să recunosc că nu-i pot imputa lui Vlad Mugur, decît că a căutat prea mult și că n-a găsit această soluție acum șase ani.

Sperăm că nu e prea tîrziu nici acum, în măsura în care ne-a pus pe gînduri, ne-a determinat să punem, la rîndul nostru, pe gînduri forurile competente, să trecem la acțiune și să propunem (eu încerc o soluție — aștept de la colegii mei altele, mai inspirate):

Înființarea — în una din sălile noi — a unui teatru cu caracter de studio experimental de perfecționare a tînărului actor (să-i zicem așa), format dintr-un colectiv restrîns (maximum 30) de actori tineri, regizori, scenografi, dintre cei mai buni, stăpînind metodele moderne de lucru (un exemplu: regie Vlad Mugur, L. Ciulei, S. Coroamă; scenografie: Mircea Marosin, Toni Gheorghiu, Tody Constantinescu), lucrînd altminteri decît în teatru — făcînd școală la repetiții, și neapărat artă în spectacol —, încercînd cu toții 50 de variante, pentru a o găsi pe cea mai bună; supervizați și controlați de o comisie de cîțiva regizori și actori încercați, valoroși și capabili să poarte această responsabilitate (cum ar fi, de exemplu: Marietta Sadova, Aura Buzescu, W. Siegfried, Radu Beligan — sau Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Ion Finteșteanu).

Ar fi o soluție — nu știu dacă cea mai bună! Nu mă îndoiesc însă de rezultate, pentru că ceea ce știu cu siguranță este că visul multora dintre noi este să ne strîngem cît mai repede într-un teatru, căruia să i se spună experimental, de tineret, sau mai știu eu cum, și să muncim pe brînci, ca la școală.

www.cimec.ro

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU

La 140 de ani...

Despre Iașii uceniciei noastre; despre dascăli, regizori, directori, actori; despre alții și despre noi înșine

Tinerețea mea a prins aripi la răspîntia dintre cele două războaie mondiale. Așa i-a hărăzit soarta. Ea s-a luptat cu împrejurări nespus de grele, răzbind pînă azi lîngă generația altor tineri într-o orînduire socială nouă. De tineretul de azi mă despart (sau mai bine zis mă leagă) o neînsemnată sumă de 20—30 de ani. Dar cît de mult s-a schimbat lumea în acest timp! Și cît de mult ne-am schimbat noi înșine!

... Noi ne-am plimbat în tramvaiul cu cai, am văzut lampagiii pe străzile Bucureștilor, am frecventat cinematografele de pe bulevard cu sonerii permanente, unde se juca film mut cu Edie Pollo, Luciano Albertini și Maciste... Printre bastoane de cauciuc apăreau ghetele lui Charlot, dar ca vedete populare rămîneau numai Zavaidoc și Terente... Fenomene demne de reținut? Traversarea Atlanticului cu avionul sau descoperirea radioului (cu cască). Dar peste toate, cel mai mare fenomen era de fapt criza... criza de după primul război mondial care gîtuia viața tineretului, aruncîndu-l în ghiarele deznădejdii și dezorientării.

Copilăria mea, pornind și ea cu piciorul gol din țarină, a gustat cîțiva ani fierbințeala pietrelor bucureștene, pînă ce pe-o toamnă cu brumă s-a întors în Moldova de unde plecase. De-aici încolo tinerețea mea va dospi laolaltă cu-a multora, în tihna provinciei.

Ați văzut cum se nasc bulbucii în apele stătute? Parc-ar spune că dedesupt sînt ființe vii care respiră sau care se înecă. Așa și oamenii prin tîrgurile moldovenești. Se bihleau ca murăturile puse la borcan. Așa și Vasluiul, tîrgul tinereții mele, născut din smîrcurile Bîrladului cu muzică militară și iarmaroc anual. Amintirea acestui tîrg capătă imaginea unui fund de eleșteu în care soarele se ghicește abia undeva deasupra. Uneori însă, printre vestigiile bătăliei de la Podul Înalt scufundate aici, cobora în incinta tulbure a tîrgului cîte un scafandru. Fie el Jean Bart, ținînd o conferință despre apele altor meridiane, fie Mihail Negru, un scriitor romîn cu accent iancheu, vorbindu-ne despre

www.cimec.ro

romînii din Detroit. Alteori, pe la hramuri culturale poposeau: Mihail Sadoveanu, Gh. Topîrceanu, Mihai Codreanu, citind din operele lor, iar de vreo două ori, însuşi George Enescu cu scripca sub bărbie ne-a povestit că există acolo sus, de unde descinde, spaţii mari şi frumuseţi inaccesibile.

Atunci, la uşa teatrului judeţean se posta vestitul Leiba, tîrguindu-se cu noi elevii de la un pol în jos. Cei care nu-şi puteau plăti dreptul la respiraţie luau cu asalt parapeţii din spatele teatrului. Aşa am făcut cunoştinţă cu mari actori veniţi în turneu. Aşa am făcut cunoştinţă pentru prima oară cu Teatrul Naţional din Iaşi. Primul mesager a fost Radu Demetrescu (frate cu poetul craiovean Traian Demetrescu). În *Nataşa* (autorul nu-l ţin minte) juca pe un general rus abrutizat care bătea cu cravaşa. Părăsindu-l soţia, are o criză de sufocaţie. De prisos să vă mai spun că în timpul acestei scene se oprea şi respiraţia micii săli din Vaslui. Ce rău îmi pare că nu l-am revăzut jucînd decît mult mai tîrziu, şi atunci s-a întîmplat să fie pentru ultima oară, în *Heidelbergul de altădată*, la Iaşi. Juca pe D-rul Jutner — un bătrîn bonom aciuat la curtea lui Karl Heinz —, care pînă la urmă moare de inimă din cauza euforiei lui juvenile pentru chefurile studenţeşti din Grienzig. La spectacolul la care am asistat, actorul a murit realmente de inimă în acest rol. Tot la Vaslui îmi mai amintesc şi de *Gelozia* de Arţibaşev. N-am să uit jocul Soranei Ţopa, în rolul unei soţii cochete ce provoca gelozia soţului, întruchipat de maestrul Aurel Ghiţescu, care, săvîrşind la modul modern actul funest al maurului, mi-a stăruit în minte multă vreme, pînă ce l-am văzut în Othello, rol pentru care era croit. Mai juca în această piesă adolescentul Aurel Munteanu, de-o mare candoare atunci ca şi acum — minus vîrsta —, Ramadan, Miron Popovici, tineri şi ei. Trebuie să spun cu regret că teatrul s-a despărţit (nu-mi vine să cred că definitiv, dar oricum prea curînd) de-o mare actriţă ca Sorana Ţopa, care numai pînă acum cîţiva ani a jucat pe prima noastră scenă. Pe talentatul creator de tipuri Miron Popovici îl mai întîlnesc şi azi prin Bucureşti, poate bolnav, poate numai trist. De asemenea, pe C. Calmuschi — vasluian şi el — neîntrecut interpret al lui Guliţă. Tot de la Vaslui plecase pe vremuri una din cele mai mari actriţe ale ţării — Aglae Pruteanu, pe care admiratorii o pun cu cinste alături de Agatha Bîrsescu. Vasluiancă e şi Any Braeschi şi... C. Tănase, căruia ani de zile îi plăcea să petreacă revelionul aici, cu întreaga trupă. Aşadar, nişte vizite ca acestea sau ca ale teatrului ieşan au avut darul să scormonească şi în noi, plozii, nevoia superioară a evadării.

Victor Ion Popa, văzut de el însuşi

... Întîi a plecat din Vaslui Lizica Petrăchescu, o fată mică cît o sălămîzdră. Cine bănuia pe-atunci că ea va fi bobul de mei al talentului ascuns într-un sac cu fasole? Se întîmplase să învăţăm împreună la un preparator dintr-o mahala. Ba o dată, mi-amintesc că a aruncat în mine cu un pisoi... Fără alt preambul, şi fără să ne fi gîndit măcar la cine ştie ce carieră artistică, ne-am pomenit la conservator, apoi la Teatrul din Iaşi şi acum la Bucureşti, jucînd de multe ori împreună, încît sentimentul acestei coincidenţe ne duce cu gîndul la aceiaşi oameni cu care am muncit

www.cimec.ro

alături. La fel s-a întîmplat și cu Sandina Stan, cu care la Iași am făcut cuplu romanțios în *Neamul Șoimăreștilor* sau în *Androcles și leul*, evoluînd apoi consecvent la București în soții Cotoroiu din *Oameni de azi*. Sînt căsnicii care s-au dovedit durabile... Cînd și unde au dispărut oamenii atît de vii care au mișunat în preajma noastră? Așteptăm mereu ca Ion Sava să vină la repetiție. Maican cu privirea înlăcrimată de emoția rolului explicat, de asemenea. Ne sună în urechi verbul exuberant al lui Ionel Teodoreanu, poetul zarzărilor înfloriți, răpit parcă în ironie de ielele unui groaznic viscol. De asemenea figura palidă a lui „Gemi" Zamfirescu... Tot așa ochiul altui pasager candid, trecut scurtă vreme prin viață ca și pe la Teatrul Național din Iași, ne țintește de sub borul pălăriei, ca un mic „Flaubert" de salon — Gheorghe Topîrceanu. Pe străzile Iașilor vedem abia mișcîndu-se de podagră, silueta Agathei Bîrsescu — din ce glorie scoborîtă! Numai silueta elegantă a maestrului Mihai Codreanu, profesorul meu, își sărbătorește pe un Olimp de onix, 80 de ani de viață. Oare mulți știu că personalitatea maestrului a pus cu grijă în balanța teatrului romînesc valori de seamă? Fie și numai pe Victor Ion Popa, fără să mai vorbesc de mulți elevi risipiți azi pe la cîte teatre din țară.

Ion Aurel Maican

... Așadar, în Iași, în acest leagăn al culturii, s-a născut cu 140 de ani în urmă, pruncul teatrului moldovenesc, ținut în brațe de Gh. Asachi și crescut apoi cu grijă de toți nașii care l-au dădăcit, printre care Vasile Alecsandri rămîne cel care va da în curînd numele său clădirii din strada Cuza Vodă. Acum vre-o 20 de ani — cînd au trecut așa de repede? — am jucat aici pastorala lui Asachi *Mirtil și Hloe*, cu Nella Stroescu și Sergiu Dumitrescu, pusă în scenă de Ion Sava. O evocare mitică, în care sunetul tălăngii venea de departe — de demult... Iar primul dialog în grai romînesc suna atît de naiv, chiar ca un gîngurit.

Acum 140 de ani... tîrgul Iașilor, așezat la răspîntia turneelor străine, trecea prin sita lui toate limbile modei. Se vorbise mai de mult slavonește, grecește, turcește, apoi nemțește, italienește și mai apoi, franțuzește. Pe dedesupt însă, firul de iarbă împingea voinicește lespedea, cu puterea graiului național. Firea poporului nostru se trezea la conștiința de sine.

Iată-ne ieșiți din tunelul de la Bîrnova... Tîrgul colinelor îți apare, privit de-aici, de sus, ca zugrăvit pe pînza unui sfînt aer. Mahalalele însă îți aduc aminte că și acest tîrg s-a poticnit în smîrcul unei ape rău famate: Bahluiul.

În inima orașului s-a clădit unul din cele mai frumoase teatre din țară, care poate fi invidiat azi pentru spațiul util și confortabil pe care-l oferă actorilor și spectatorilor. Decorația sălii, picturile murale, alegoria cortinei arată parcă gustul lui Alecsandri, Negruzzi sau Gane, punînd alături de prestanța de marmoră a zeităților vechi, mustața răsucită a lui Pepelea... Pe sub aceste arcade fabuloase au răsunat timp de aproape un veac glasurile atîtor și atîtor actori.

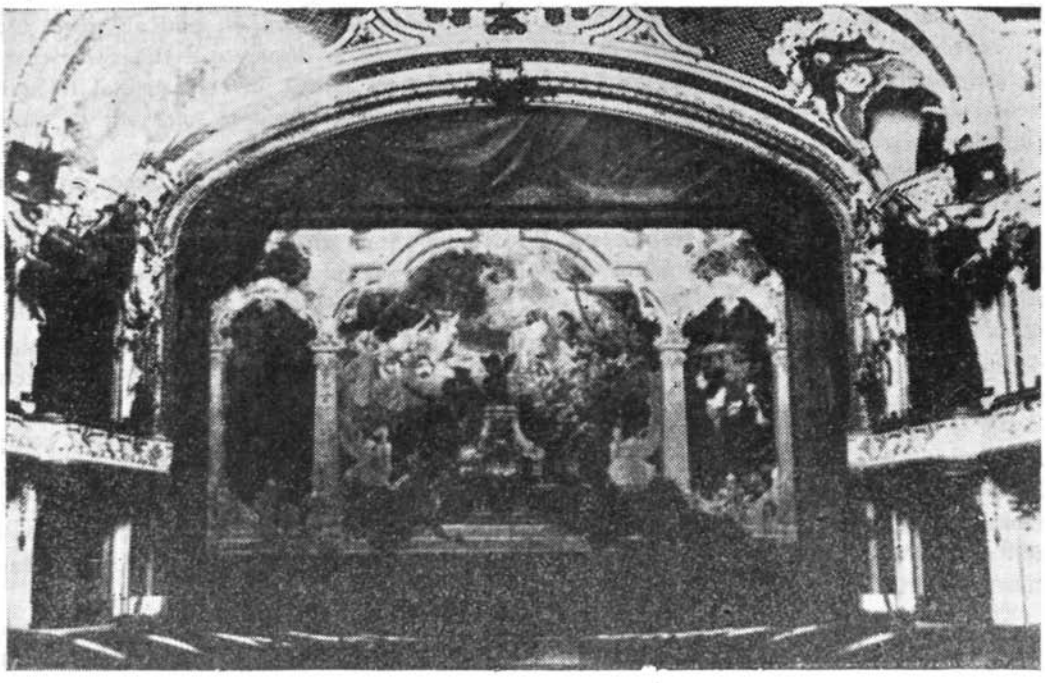
Primul spectacol pe care l-am văzut aici de sus, de la „cucurigu" a fost, cum era și firesc, *Chirița la Iași*, cu actorul Vasile Boldescu, în regia lui Aurel Ion Maican. Acest

www.cimec.ro

regizor modern a ținut să înnoade spiritul său extravagant de puternica tradiție a Iașilor. Iată că se stinge candelabrul cel mare și înainte de ridicarea cortinei cîțiva flăcăi pletoși, ca de pe vremea lui Alecsandri, vin în fața perdelei cu niște lumînări aprinse înfipte în străchini cu nisip și le așază pe marginea rampei. Maican evoca astfel în chip solemn trecerea de la opaiț la flacăra lumînării de seu și mai departe la lumina caldă a becului modern.

„Străchini de moși" mîrîiau bătrînii care, stăpîniți de mentalități vechi, nu vedeau cu ochi buni nici un fel de inovație. Maican însă a marcat o cotitură importantă în viața tihnită de pînă atunci a bătrînului teatru ieșan. Fire de ardelean tenace născut la Avrig, umblat mult prin străinătăți, cu o intuiție uimitoare și o fantezie la fel, a găsit printre moldoveni teren bun de lucru. El a venit la Iași cam prin 1929, nu știu dacă din capul lui sau chemat anume de I. Teodoreanu. Intre timp dispărea vechiul sistem de organizare al teatrelor naționale: „Societatea dramatică" bună în felul ei pentru domnia a cîtorva actori fruntași numiți „societari" — actori cu mare platformă — un fel de stat în stat, sau o castă dacă vreți, căci societarii erau de fapt niște asociați, avînd în frunte un comitet-fantomă de direcție. Acești actori jucau cîteva luni un repertoriu compus din melodrame sau comedii cu priză la public, neîngăduind montări prea costisitoare, apoi, la urmă, cîteva spectacole în beneficiu și după ce se împărțea cîștigul, pleca fiecare în treaba lui, la băi, sau prin străinătăți. Nu era rău de loc să fii societar, dar într-o asemenea castă novicii erau supuși de cele mai multe ori la examene umilitoare. Este de asemenea drept că această societate, procedînd prin selecțiune, a dat țării actori de mare prestigiu, al căror ecou mai dăinuie în amintirea noastră. Dar teatrul nu putea rămîne multă vreme o problemă a cîtorva. Postul de director era de fapt un post politic și nu-l durea capul pe directorul sinecurist de grija teatrului. Cei care au manifestat inițiativă și spirit de independență, ca unii scriitori, n-au avut zile multe în acest post. Pe de altă parte nici spectacolele nu mai corespundeau cerințelor moderne. Unii actori încrezători mai mult în harul lor natural nu prea învățau rolurile, iar punerea în scenă consta de

Cortina Teatrului Național din Iași



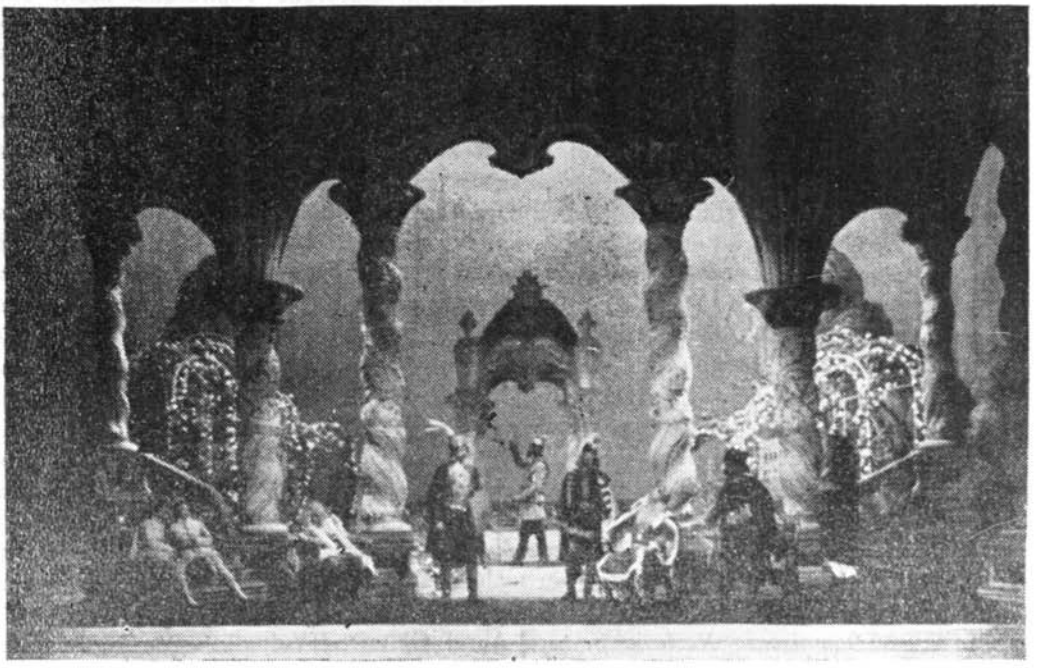
www.cimec.ro

multe ori dintr-o masă și două scaune, așezate totdeauna cu grijă, în fața suflerului. De fapt dispariția „Societății dramatice" ce-a însemnat? Slăbirea autorității actoricești față de primatul regiei. Teatrul își căuta alt făgaș mai corespunzător cu vremea, concretizînd parcă lupta dintre vechi și (mai) nou. Primatul regiei, bineînțeles că nu avea să fie soluția cea mai bună, dar era un pas înainte. Teatrul își deschidea porțile unui repertoriu cu totul nou — care dădea ghes mulțimilor pe scenă ca și montărilor de mare amploare. Calea de la vedetismul încuiat spre echilibrul spectacolului de ansamblu era deschisă. Regizorul-idee era numai o frînghie aruncată spre viitor. Este drept că în acest duh înnoitor s-au amestecat și influențe nefaste, forme ale curentelor decadente. În montările lui Maican au apărut unele interpretări suprarealiste, dar bunul simț al regizorului a fost mai tare și după aceea, piese ca *Mireasa din Tărăscău* încununau munca actorilor ieșeni cu rodul unor mari biruințe, aducînd teatrul pe făgașul sănătos al tradiției sale realiste. Excelenți au fost: Sandu Teleajen, într-un „notăraș" ardelean, Jeny Argeșanu, Elena Chiosa, Eliza Nicolau, Niculae Meicu, C. Sava, N. Veniaș, C. Protopopescu, Niculae Șubă și M. Grosariu — dar C. Ramadan a atins petița de sus a artei cu un umor atît de omenesc încît directorul I. Teodoreanu, în pledoariile sale de la tribunal, era imposibil să nu pomenească și de „părul de cățaveică" al artistului. De fapt, Teodoreanu, Maican și pictorul scenograf Th. Kiriacoff (una din cele mai interesante și subtile pensule ale țării) au contribuit direct la cotitura teatrului ieșan. Dar cu cîte lacrimi din partea unora și cu cîtă revoltă din partea mai bătrînilor! S-a demonstrat și aici suficient că schimbările mari se fac cu suferințe. Cînd pictorul scenograf a pus foarfeca în decorurile care erau aceleași de la înființarea teatrului a fost un val de proteste, de demisii și de pensionări.

Au fost totuși și dintre cei vechi unii care s-au acomodat în mod inteligent la noua stare de lucruri.

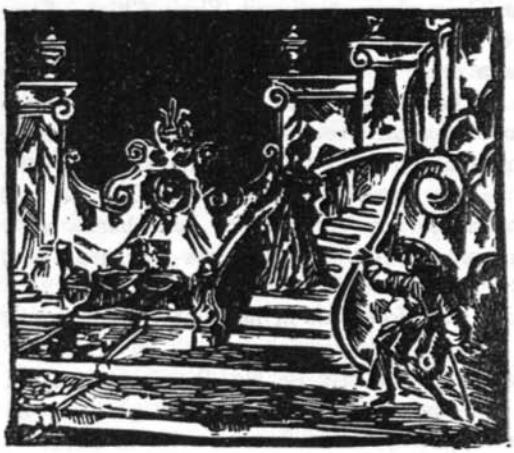
Pomenesc de „bunicul" Vernescu Vîlcea (citat în criticile lui Ibrăileanu, ca cel mai bun interpret al lui jupîn Dumitrache). Acesta a făcut în *Burghezul gentilom* un succes vrednic și de Comedia Franceză. Erau mulți actori, care oftau cu ochii la trecut —

Decor la piesa „Trandafirii roșii" de Zaharia Bîrsan (montarea G. M. Zamfirescu)



www.cimec.ro

căci şi asta e în firea lucrurilor. Aceştia alunecau la vale, în umbră, odată cu cîntecul lui Barbu... Ba mi-aduc aminte şi de un recuziter al teatrului — Ghiţă Carnaru — un fel de Esop pe cît de urît pe-atît de deştept, cum ofta aducîndu-şi aminte: „He, ce vremuri şi ce artişti mai erau altădată. Cînd venea premiera, mă aşezam la intrarea în scenă, să fiu la taman cînd se pregătea conu actor cutare... Şi nu intra pînă nu mă suduia bine şi-mi trăgea şi cîteva perechi de palme — ca să se înfierbînte şi să intre în nerv — iar la ieşire, după ce se împăca toată lumea, mă „desmierda" cu 20 de lei!" Şi Ghiţă povestea cum căuta să se nimerească mereu „la taman" contribuind şi el, după putere, la propăşirea teatrului. Ce vreţi? Unii din bătrînii noştri îl aplicau pe Stanislavski în felul lor... Şi totuşi, ce mari actori erau: Vlad Cuzinschi, V. Boldescu, Iancu Profir, Didina Castriş, Natalia Profir şi, mai ales, Aglae Pruteanu şi Verona Cuzinschi. Pe State Dragomir şi Petre Sturza nu i-am apucat. Pe alţii i-am apucat pensionari: Penel, Petrone, Manoliu... Noi cei mai tineri aveam să venim odată cu schimbul al treilea, însă la timp potrivit, căci teatrul ieşan avea să cunoască cotitura unor însemnate prefaceri. Eram un tînăr timid şi înclinat spre interiorizări, dar Maican mi-a aruncat unul cîte unul ouăle din poală, îndemnîndu-mă să mă manifest la vedere şi cu îndrăzneală. Începea practica grea — care în teatru înseamnă aproape totul — iar podul scîndurii de la Naţional mă purta cu dragoste către primele tatonări.



Schiţă de Th. Kiriacoff la „Burghezul gentilom" de Molière

Odată cu plecarea lui Maican de la Iaşi pleca de la direcţia teatrului şi Ionel Teodoreanu, care consfinţise transformările acestui teatru pe linia cea nouă. La direcţie va veni Gheorghe Topîrceanu. Multe s-au spus despre harul acestui om atît de sensitiv. Ne vizita deseori la conservator şi tare se mai amuza de felul cum interpretam noi elevii maestrului Codreanu, *D'ale carnavalului*. Nu ştiu dacă acest mare umorist se amuza de spectacol sau rîdea „în felul lui" de stîngăcia noastră; pentru noi era spectatorul ideal. Cînd schiţa vreo sugestie de felul cum trebuie interpretate versurile sale, maestrul glumea: „lasă-i, Jorjică, în pace, că tu ştii să scrii, dar ei ştiu să spună..." Cunoşteam poetul, acum aveam să cunosc omul şi directorul care a schiţat asupra tînărului neînsemnat care eram o aripă discret ocrotitoare. Iată un caz de felul cum ştia Topîrceanu să ocolească rigiditătile cînd era vorba de făcut un bine. Noi tinerii cu speranţe mari, dar cu salarii mici, trăiam mai mult din aconturi. Colegul Jean Matache — un foarte harnic regizor de culise, acum decedat — se depăşise cu cîteva luni. Ca să curme această situaţie, Topîrceanu a dat o decizie prin care oprea aconturile. Matache, împins de mare nevoie, îşi luă inima-n dinţi şi intră la director cu chitanţa de 100 lei în mînă. Topîrceanu sări ars:

— Domnule, dumneata eşti bolnav?

— ?

— Domnule, dumneata eşti bolnav, sau n-ai văzut decizia mea? Şi luînd tocul scrise apăsat: „Se acordă d-lui Matache un ajutor de boală de 500 lei" — şi să ştii că aconturi nu se dau!

Tot cam pe-acum poposise în Iaşi ca director de scenă scriitorul G. M. Zamfirescu. O faţă palidă şi gînditoare dominată (sau umbrită?) de nişte ochi mari, trişti exprimînd o suferinţă fizică? una morală? Trupul său era măcinat de-o boală gravă. „Gemi" a pus în scenă *Domnişoara Nastasia* în care Aurel Ghiţescu (Vulpaşin), Angela Luncescu

www.cimec.ro

(Nastasia) și C. Ramadan (Ion Sorcovă) au trăit cu mare patos drama aceasta a mahalalei bucureștene. Amintesc din nou pe Ramadan, atît de autentic prin ce „făcea", nu numai prin ce „spunea". Cusea la niște hamuri. Cusutul acesta, ținerea aței în gură, împunsul curelei cu sula, descurcatul hamurilor erau atît de veridice ! Piesa însă suferea la punerea în scenă de însuși autorul ei, prin alunecarea într-o atmosferă morbidă, deprimantă — dincolo de marginile realismului preconizat de această capodoperă a literaturii noastre dramatice. Era o notă nouă — cam sumbră în atmosfera senină, ușor mucalită a climatului ieșan.

*

În acest timp se ridica vehement o altă personalitate regizorală : Ion Sava, care făcuse pînă atunci muncă de culise. Teatrul Național s-a uitat întîi foarte curios la această excrescență apărută pe trupul lui. Un fel de nap cu ochi verzi, drăcești și cu zîmbet sarcastic — așa cum s-a autocaricaturizat.

Schiță de Th. Kiriacoff la piesa „Cartoforii" de Gogol

După Maican, teatrul din Iași avea să primească încă un vaccin tare. Pe mulți i-a usturat ca o bubă altoiul-Sava. Dar pentru noi, îndrăznelile acestui mare artist au fost ca niște scuturări din somn. Fire contradictorie, spirit negativist, se așeza totdeauna la antipodul părerilor comune. Deviza lui a fost totdeauna : nou cu orice preț, chiar cu al celor mai mari greșeli — încît au rămas celebre exagerările sale din *Androcles și leul* și chiar din *Hamlet*. Dar ce om interesant Sava ! În optica lui convex-concavă, lucrurile firești în aparență se strîmbau deodată și făceau cocoașă. Inteligența lui pătrundea dincolo de așezarea tihnită, burgheză, pînă în miezul lucrurilor, și refuza orice interpretare comodă, convențională, căutînd mereu tot alte și alte căi de răstălmăcire.

Uneori părea că face concesii neînțelegerii din jurul lui, servind rețete medii, la preț redus, dar asta era numai o momeală, un fel de-a atrage în plasă, un armistițiu. Cînd te așteptai mai puțin, revolta lui spărgea tiparele conformismului ieftin și evada la cîmp deschis, în plină șarjă. Noi tinerii l-am urmat unii total, alții cu prudență, căci el de fapt era un cerebral, nu un afectiv. Cînd spunea că trebuie să te-arunci în apă trebuia s-o faci, chiar dacă nu știai să-noți. Dacă nu te ținea apa, era treaba ta...

Sava era magicianul care comanda materiei să se miște și ea trebuia să ia forma dorită de maestru. Un Michel Angelo al pînzei, cleiului și mucavalei. Un om al renașterii care, nimerind printre epigoni, și-a modificat sensurile majore în burlesc și caricatural. Trebuie culese odată machetele sale și caricaturile — adevărate portrete contemporane — și făcute cunoscut printr-un vernisaj Sava. Dar cîți se pot lăuda că l-au cunoscut pe „copilul" Sava ? Căci, de fapt, sub masca lui impenetrabilă la care a sculptat cu migală se ascundea un copil care nu-și arăta gingășiile nimănui. Un copil ca în cele *13 Cantonete* de Alecsandri, pe care le-a montat jucîndu-se genial. Ca-n *Scene din stradă* unde a simfonizat inima unei metropole cu mijloace realiste de neuitat. Ca-n *Otrava* de Zola ; ca-n *Revoluția în mînăstire ? ;* ca-n *Ratații* de Lenormand unde improvizase o scenă rulantă ; ca-n caruselul din *Madame sans-gêne* de Sardou ; ca-n *Zîzania,* unde fantezia lui transformase niște rogojini în tapet ultramodern. Nu prea

www.cimec.ro

avea mult timp de lucru cu actorii, dar ce ascuțit diagnostician al distribuțiilor, punînd omul potrivit la locul potrivit! Și lasă că și avea de unde alege, căci în excelentul corp de actori ieșeni se simțea ca hultanul între pui.

E important, cred, să pomenesc de viziunea acestui artist atît de frămîntat în montarea spectacolului *Hamlet*. Înțeleg acum că fiind de fapt un vizual, pe artistul Sava îl preocupa foarte mult haina sărbătorească în care se putea îmbrăca textul lui Shakespeare. Grija aceasta l-a copleșit, ducînd la slăbirea omogenității spectacolului. El a epuizat în acest spectacol tot ce era în legătură cu castelul de la Elsenor. Vuietul mării, norii, lumina lunii, Ofelia jucîndu-se cu porumbeii, apariția umbrei în felurite chipuri și în plus, și o orchestră simfonică în culise, cu o partitură compusă de Mircea Bîrsan, care acompania spectacolul ca o obsesie. Era ceva într-adevăr măreț, dar era prea mult... Tudor Călin juca pe Hamlet și era exasperat, mai cu seamă că distinsul actor nu putea concura cu glasul său la atîta vacarm. Este drept că lumea venea grămadă să vadă spectacolul, dar escamotarea sensului dramatic de dragul numai al montării era ceva cam dincolo de cal. Întrucît maestrul Călin dădea semne de oboseală (nici nu-i plăcea și avea multă dreptate), Sava m-a pus să învăț eu rolul pentru stagiunea viitoare... Asta mi-a dat foarte mult de gîndit — chiar prea mult (de aceea poate nici nu l-am jucat). Dar cum nu era să mă măgulească atîta încredere? Odată ce m-a mușcat șarpele de inimă, am început să studiez, nu pentru a-l juca neapărat, îmi ziceam eu, dar pentru că textul m-a dus cu el. Un text clasic te-nvață să gîndești și să capeți gustul plecării în larg. Ce perfectă legătură între monoloage și acțiune ca într-o suită clară dusă către scop.

Tradiția considera monoloagele de sine stătătoare, ca niște aforisme filozofice, mai știu și eu... Nefiind de felul meu om de acțiune, poate de aceea m-a pasionat „acțiunea" personajului care urmărește un scop precis, calculat cu toate mijloacele unui rafinat detectiv, pînă la demascarea și pedepsirea criminalului. Însă actorul care trebuie să găsească mijloacele trecerii prin cele 8 sau 9 tablouri trebuie să aibe repetiții — așa că Hamletul meu s-a consumat numai între cei 4 pereți — din lipsă de curaj și din prea multe scrupule, căci decît „a fi" cum nu trebuie, mai bine „a nu fi" de loc.

Azi îmi pare bine că n-am fost totdeauna suficient de cuminte și bine am făcut; dar ca să urmezi un om ca Sava îți trebuia forță și mai ales... și un dram de nebunie. În sufletul acestui creator se ascuțeau multe cuțite gata să sfîșie. Conștiința sa, hărțuită de tendințe atît de contrarii, nu admitea pansamente moi ci mai degrabă raclajul unei nemiloase exegeze. L-am vizitat pe patul suferinței sale, cu colegul George Sion, cînd conștiința sa lucidă ne-a dat o ultimă lecție de curaj în fața inevitabilului. Sub poclada chinurilor sub care sta întins ca un mucenic, ne-a povestit o întîmplare de la Iași care voia să pară hazoasă. Cică din teatru dispăreau zilnic îngerii de bronz aurit care luminau capetele de scări din hol și cu toate cercetările n-au putut fi găsiți decît la moartea recuziterului Ghiță Carnaru. Bietul om, fiind grav bolnav și neavînd pe nimeni în jur, furase îngerii și și-i așezase în preajma patului ca să nu moară chiar de tot singur... Pe pereții camerei lui Sava erau operele sale. Surîsul Giocondei — o caricatură după celebrul tablou — l-a asistat pînă la urmă. Asta era de fapt tîlcul ultimei sale anecdote...

*

N-am fost totdeauna un copil docil și cuminte. Și ceea ce n-am putut cuteza în *Hamlet* am îndrăznit mai tîrziu în *Hoții* de Schiller, la îndemnul altui regizor, care și el, a dat o bună parte din activitatea sa Teatrului Național din Iași — Niculae Massim. Acesta mi-a sugerat c-aș putea duce pe umeri ambele roluri: pe Karl și pe Franz. De data asta, gîndind mai puțin și acționînd mai mult, mi-am zis că viața actorului e scurtă și că rolurile sînt asemenea cometelor: trec o singură dată pe lîngă tine și dacă nu le prinzi de coadă, se duc fără întoarcere. Am făcut această încercare temerară, foarte interesantă pentru un actor. Am învățat atunci ce-nseamnă pentru alergătorul de cursă lungă

www.cimec.ro

dozarea efortului, spunînd paragrafele în fugă pe dealul Repedea. Pentru parcurgerea celor 12 tablouri îmi trebuia plămîn antrenat, dar și un dram de concepție mai altminteri, în interpretarea celor doi frați. „Franz"-ul meu era bun ca pîinea și de compătimit. Un șarpe domestic. Un copil cuminte și lipit de casă. Răutatea, colțul răzvrătirii i le-am infuzat celuilalt frate, lui Karl. Și s-a întîmplat că tocmai dezbrăcînd interpretarea mea de balastul rețetelor vechi — am ajuns cam aproape de ceea ce trebuia... Ce interesante mi se par azi problemele realismului aplicate la reconsiderarea vastei opere romantice a clasicilor. Ne trebuie bineînțeles o altă regie, o altă interpretare care să prindă în raza ei esența umană a valorilor, dezbrăcată de „retorisme" sau mai bine zis de „actorisme". Trecerea prin strecurătoare a artei actorului o poate face și mai vie și mai aproape de înțelegerea omului de azi, care iubește poezia trecutului, participă la pasiunile lui, dar numai cu voia vegheată a ochiului critic.

*

Printre directorii apucați de mine, se numără și profesorii universitari Iorgu Iordan, Andrei Oțetea și Grigore Scorpan, și nu știu să fi fost vreunul care să nu vină cu drag în mijlocul actorilor și să nu plece cu și mai mare drag... Spiritul de autoritate profesoral nu s-a împăcat niciodată cu spiritul de independență al actorului. Ce păcat că universitarii plecau tocmai atunci cînd începeau să-nvețe meseria de director.

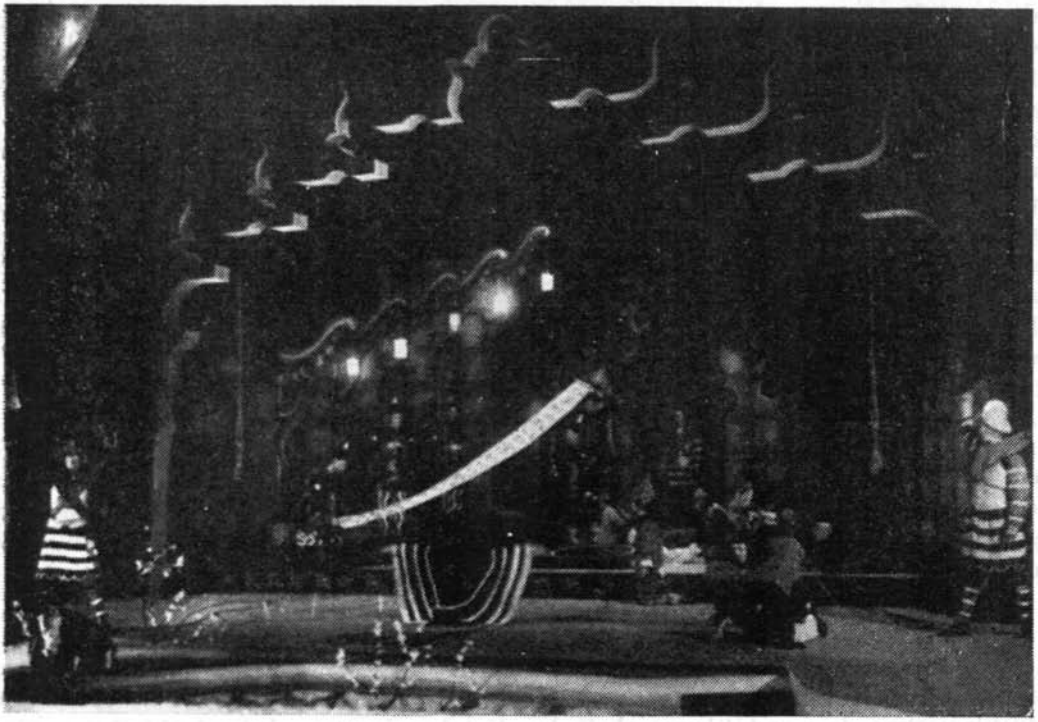
*

Tare multe mai sînt de spus despre colegii mei din Iași și tare puține pot cuprinde aceste cîteva rînduri scrise în fugă. Să mă scuze Tudor Călin, de exemplu, că mi-am luat dificila sarcină de-a vorbi despre el, în loc de a-l mai putea admira la lumina rampei. Ați fi cunoscut un foarte original actor. Tudor Călin venea la Iași dintr-un colectiv redutabil — trupa lui Victor Ion Popa. M-a captivat de la început mimotehnica sa cu totul personală, expresivitatea ochilor și-a mîinilor. Juca de manieră romantică și cine l-a văzut în *Henric al IV-lea* de Pirandello, în *Hamlet* sau în Cancelarul din *Țarina* îi păstrează o neștearsă amintire și simpatie. M-am bucurat, tînăr fiind, de atenția acestui om deosebit de delicat, cult, știutor a cîtorva limbi străine. E primul om care mi-a vorbit de Stanislavski, de Cehov, de Gorki mai altfel de cum știam — sau, mai bine-zis, de cum nu știam. Multe mi-a mai spus despre actorii M.H.A.T.-ului — Pavlov, Moskvin, Kacialov. Pomenesc întîi de Tudor Călin pentru că natura s-a dovedit atît de nedreaptă cu talentul său, făcîndu-l indisponibil tocmai azi.

Mă mai gîndesc cu drag la Margareta Baciu și la Miluță Gheorghiu, o pereche care a evoluat mînă în mînă pe scenă ca și în viață. Visul lui a fost să fie înalt ca Hans Albers și pe la cîte babe n-o fi umblat să afle vreo buruiană fermecată. S-a resemnat însă cu gîndul că la cei mici de statură gîndul aleargă mai repede (teoria dumisale), jucînd pe Napoleon din *Madame sans-gêne*, rol în care era într-adevăr „sans rival". Dar *Chirița*, care l-a făcut legendar al „Iașilor"? Dar Frocharda din *Două orfeline*? Dar teribilul Ober din *Cafeneaua cea mică*? Dar cîte și cîte încă...

Duduia Margareta, de asemenea — o veritabilă margaretă — și-a înscris pe petale cele mai variate succese, de la *Ciufulici* pînă la *Madame sans-gêne*. Dar „Luluța" cu-a sa „mititică mîțișoară"? Dar tipurile sale atît de savuroase (ex. *Iluzia fericirii)*? Dar operetele Iașului, în care toți împărțeau succesul cu Any Braeschi — „prima voce" a pieselor cu muzică? Căci actorii ieșeni, credincioși tradiției, erau siliți să umble și la glas. Așa de pildă, Sandu Teleajen, venit la Iași de pe valea apei cu același nume, zicea ca nimeni altul haiducește. Parcă îl aud în „Barbu" și în „Don Basilio" (scriitor, a redactat cîtva timp un periodic al Teatrului împreună cu A. Pascu). Cînta și Aurel Ghițescu în „Celestin" și C. Sava în „Bîrzu" și N. Veniaș în „Haimanaua" și N. Șubă în „Paraponisitul" și N. Meicu în „Sandu Napoilă" și subsemnatul în „Ion Păpușarul".

www.cimec.ro



Decor la „Cercul de cretă" de Klabund

Ce să mai spun de admirabilul actor Gică Popovici care, în *Cenușăreasa* de Andrieu, l-a luat o dată pe „la" de sus — înspăimîntînd orchestra, pe dirijorul Nosek și pe noi toți care abia rămăsesem pe la „fa". Registrul său la proză era însă și mai întins. Sărea de la Ștefăniță-Vodă la Cațavencu, de la Raskolnikov la Profesorul din *Vînzătorul de păsări*, sau de la Smerdiakov la Moș Mihu din *Neamul Șoimărești*lor, cu o agilitate rar cunoscută. Și cu cîți încă n-am mai cîntat în minunatul cor al ansamblului ieșan. Cu George Sion și Athena Marcopol (azi amîndoi la Teatrul Armatei), cu D. Hagiac (Teatrul de Operetă) etc. Cu Ion Lascăr am gustat împreună răbdările prăjite ale studenției. Cu N. Botez zăboveam acasă la masa lui, la care bunii săi părinți mă adoptaseră de-a binelea.

Cu St. Dăncinescu așteptam sorocul pensiei lui tătucă-său la „Doi-cocoși"... Cu C. Sava (Nică Oșlobanu) m-am hîrjonit în *Catiheții de la Humulești* și m-am bătut pentru crîșmărița Elena Foca... Cu N. Veniaș am învățat farmecele Tătărașului și cu „tataia" N. Șubă pe la multe „gări" din Iași ne-am oprit și multe șezători am ținut.

Cu soții Ionașcu și cu minunatul om care era Gina Sandry plecam haiducește în cîte un turneu din care ne întorceam mai adesea lefteri, dar totdeauna cu voie bună.

Dar „polonezii" Radvanschi, Cadeschi, Schimbinschi, cărora aud că le-au crescut copiii și sînt pe cale să le crească și nepoții? Dar croitorii, soții Gînju, care la porunca atîtor baghete pretențioase, potriveau pe noi mătasa epocilor, ca niște adevărați scamatori? Dar bădița Ene de la recuzită? Dar Matache regizorul, odihnească-se în pace? Dar... dar...

Dintre toți însă cea mai „răsăriță" mi se pare tot coana Mărioara Davidoglu ale cărei roluri s-au copt de-a dreptul pe talpa vetrei moldovenești chiar ca niște plăcinte poale-n brîu... Cu multă emoție salut această familie, prin multe încercări trecută — un colectiv sudat și „asudat" — care, azi, sărbătorind 140 de ani de la înființarea teatrului moldav, își împlinește cu adevărat rosturile sale de educator al poporului.

www.cimec.ro

Actorii ieşeni se pot mîndri că sînt executorii testamentari ai cohortelor de visători dezmoşteniţi care-au fost actorii de la Millo şi Costache Caragiale încoace.

Preţioasele energii ale Naţionalului ieşan s-au amistuit laolaltă în furnalul revoluţiei noastre culturale, din care perspectiva realismului socialist se deschide largă, cuprinzătoare, şi în care energiile noastre ca şi ale trecutului se varsă ca apele ţării în Dunăre şi ca Dunărea în Mare...

*

...Cînd încerc să schiţez portretul casei cu etaj din spatele bisericii Banu, cu o tablă mică pe care scria „Conservatorul de muzică şi artă dramatică" îmi tremură mîna. Parcă aud exerciţiile pianului alergînd pe ferestre. Instrumente mici şi mari se chinuiesc să nască viitoarele simfonii, iar pe scena improvizată de la etaj iată-ne şi pe noi ucenicii Thaliei, răstindu-ne la cîte o hîrtie... Frecventam de două ori pe săptămînă cursurile maestrului Mihai Codreanu, iar de restul timpului mă mustra cugetul. La mulţi neisprăviţi le plăcea să care apă cu ciurul, înscriindu-se la conservator de mîntuială. Pe-aceştia maestrul îi îndepărta fără milă ; cam pe-aproape de Crăciun, era şi ignatul lor şi tare puţini rămîneau după aceea. Cam 15 de toate clasele şi bineînţeles că viaţa avea-va grijă să cearnă şi dintre aceştia. Ne adunam cu toţii sus, în „luteţia" cu maestrul în mijloc şi-odată lecţia începută, pereţii dispăreau, dînd aripi gîndului, pînă îţi venea rîndul să spui ceva şi atunci... „cît de frumoasă te-ai gătit, natură, tu, ca o virgină"... sau „Stă castelul singuratic oglindindu-se în lacuri"... sau „Teodot, îţi temi domnia !"... sau „De din vale de Rovine grăim, Doamnă, către tine"... Iată-l pe maestru, distins, sobru, aşa cum de obicei apărea pe str. Lăpuşneanu. Capul puţin înclinat a meditaţie, pălăria cu borul mare, culoarea hainelor închisă. Fuma pipă, de-aceea lecţiile sale miroseau totdeauna a tutun cu miere şi levănţică. Cînd recita din Eminescu, pipa desena prin aer o dîră de fum sacerdotal. Maestrul era mai totdeauna glumeţ, jovial sau caustic — după oameni şi împrejurări. Era omul esenţelor spirituale, şi nu i-am ghicit decît tîrziu drama pe care o ascundea : deficienţa vederii. Cînd spunea însă că vede prin noi ca prin sticlă, trebuia să-l credem, cum de fapt şi era. Odată, pe stradă, două cucoane şuşoteau de la distanţă : „ — Ăsta e Mihai Codreanu ? — Am auzit că nu vede, săracul. — Dar aude, doamnă", fu răspunsul său prompt. Altă dată, spune colegul nostru Jules Cazaban, mergînd în goană pe bicicletă, la o cotitură, dă peste maestrul Codreanu şi-l trînteşte la pămînt. Primul cuvînt al său după ce s-a ridicat a fost : „Te-ai lovit, drăguţă ?" Pentru mulţi din noi, maestrul Codreanu a fost un fel de ioga. Tineri entuziaşti, eram la început ca nişte lămpi cu prea mult gaz, care făceau fum. Maestrul ne-a ajustat mucurile să luminăm cît de cît frumos. Ne cultiva gustul pentru frumos în general. Ne clădea viaţa interioară ca să avem de unde risipi. Ne îndrepta spre studii universitare (pe mine m-a sfătuit să urmez istoria). Ni l-a descoperit încă o dată pe Eminescu, conducîndu-ne în universul lumii sale pe porţi numai de el ştiute. A recita versuri, însă, era altceva decît a le scrie. Pentru maestru „scripta" era lucru fixat în tipar — iar „verba" era scoaterea din tipar şi traducerea în viaţă. Ne sfătuia să nu ne ţinem de punctualitatea moartă, ci să găsim neapărat alt soi de punctualitate, de „viabilitate", ţinînd seama de economia funcţională a naturii noastre — respiraţia, circulaţia sîngelui — nu numai de cea a compunerii logice. El ne explica anume cum viaţa îşi creează în permanenţă logica ei — şi că nu logica creează viaţa, dar că amîndouă trebuie să se înţeleagă ca struna cu arcuşul.

„Nu te asculta cînd vorbeşti, parc-ai spune : Ce glas frumos am ! Ce mare actor sînt ! Nu te înjumătăţi, improvizîndu-te în propriul tău spectator". Elementul de bază de la care pornea maestrul în munca sa cu noi era „sinceritatea" — lucru foarte puţin comod pentru actorul care recurge numai la meşteşug. Înarmat cu acest sistem pedagogic, maestrul cunoştea repede dacă elevul său intră în sfera aleşilor sau dacă e un simplu închipuit, sau dacă din sincer şi modest devine încrezut şi îmgîmfat. Vă spun acestea

www.cimec.ro

toate, înțelegînd ce greu este să fii tînăr, să începi să ai succes și totuși să rămîi nealterat. Cum simțea cumva c-ai scrîntit-o, maestrul Codreanu intervenea imediat: „Ciobotărașu, ai elefanți!"

El ne vorbea de „intuiția dozei exacte", înțelegînd prin asta a păstra măsura lucrului simplu, a nu îngroșa — aplicînd în chip practic principiile sale. Toți dramaturgii romîni și străini erau prezenți în micul nostru laborator, fără să mai vorbesc de poeți. Dintre străini ne recomanda pe François Coppée pentru poeziile sale kilometrice: *Greva fierarilor, Matelotul, Medalionul,* în traduceri cam desuete, dar maestrul ne forța să cuprindem cele 200—300 de versuri, pentru a ne obișnui stomacul și cu mîncări care nu ne plac și a ne exercita plămînul.

Maestrul ne explica raportul dintre actor și spectatori cam în felul ăsta: „Drăguță, cînd ai să ieși pe scenă, să nu-ți închipui că are să te primească publicul cu colaci calzi: în fiecare din spectatori e sădită ideea că el poate juca mai bine decît tine — pentru că între actor și sală, nu e chiar un raport de prietenie... ci de luptă... Deci, cum ai să lupți? Crezînd de-a binelea în cele ce spui. Să nu-ți închipui că-nșeli pe cineva cu mijloace necinstite, că-ți furi căciula. Dacă vrei să-l faci să plîngă pe spectator, plîngi tu întîi".

*

În fața maestrului, tînărul trebuia să aibă, pentru că e tînăr, o anumită neliniște a lui, o febră, mai ales tînărul care vrea să-și închine toate zilele vieții lui artei. Și cît de bine înțelegem azi că rostul artistului este tocmai această tendință de a sluji un scop nobil!

În primul rînd, de a trăi cu toate fibrele inimii adevărul și a-l exprima cu glas tare în modul cel mai convingător. Este drept că viața actorului vine de departe, din adînc, din multe generații trecute. Aducem cu noi dorul părinților și al bunicilor noștri și căutăm să întrezărim un viitor luminos copiilor și nepoților noștri. Așa fiind, sîntem rude cu toții, tineri și bătrîni, cîți urmărim acest scop. Nu sîntem niște utopici, cînd prevedem patriei noastre un mare viitor; poporul nostru, ridicat pe coturnii istoriei, a intrat pe-o uriașă scenă, din care va ieși glorificat și răsplătit de multele-i suferințe. Datoria noastră e de a ține trează voința de luptă a poporului pînă-i va rodi și lui plinul atîtor eforturi. Este imposibil să fii actor și să nu fi democrat. Nu pot concepe actor care să nu se afle înlăuntrul năzuințelor poporului din care face parte. Încredere deplină în viitorul clasei muncitoare, în biruința ei deplină, împotriva celor care, din interese de castă, vor s-o împingă în aventuri și cataclisme. A apăra pacea și libertatea cu orice preț, ăsta e romantismul nostru.

www.cimec.ro

Teatrul și autorii dramatici

Materialele documentare care se publică în numărul de față exprimă două atitudini diferite față de autorii dramatici autohtoni din partea a doi directori ai Teatrului Național. Costache Demetriade l-a tratat cu superficialitate pe autorul Bogdan Petriceicu Hajdeu, (fapt cu atît mai grav, cu cît C. Demetriade fusese puternic sprijinit de Hajdeu, cu prilejul vacanței ce se deschisese, în conducerea Teatrului) — după cum, se pare, i-a tratat cu ușurință pe actori și, de altfel, toate problemele instituției (un dosar voluminos cuprinde numai și numai reclamații la adresa sa); Ion Ghica își expune în răspunsul dat unui ziar atitudinea față de cauza sprijinirii dramaturgiei originale și demonstrează cu fapte, cărora merită să li se acorde credit, poziția principială, de servire a instituției, pe care se situa direcția teatrului în raporturile cu scriitorii.

De vreme ce aceste două vechi documente sînt contradictorii, atunci ce anume a îndemnat la alcătuirea lor, sub același titlu?

După părerea mea, ele au o trăsătură comună. Și în 1867, și în 1879, ca și în foarte mulți alți ani din istoria Teatrului Național, problema reprezentării dramaturgiei originale pe scena teatrului era problema cea mai importantă, de care răspundea în primul rînd conducerea, *adică directorul ajutat de comitetul teatral (acestuia din urmă i se adresa Hajdeu cu plîngerea împotriva directorului). Directorul teatrului avea legături cu autorii, trata direct cu ei, chema comitetul să le citească piesele și să refere asupra lor, uneori îi invita pe autori să facă prima lectură a piesei în fața personalului teatrului. Într-unul din dosarele cuprinzînd acte ale directoratului lui Ghica, sînt numeroase referate făcute de el însuși asupra unor lucrări originale și a unor traduceri. Referatele denotă mai totdeauna o lectură serioasă a textului respectiv și grija de a-l analiza minuțios.*

Așadar, putem considera, fie și în lumina acestor două acte, că în problema relațiilor teatrului cu autorii există o veche tradiție: a socotirii problemei repertoriului original drept problema de căpetenie a conducerii unui teatru, sau, cum am spune astăzi, cea mai însemnată chestiune a politicii teatrale — de care directorul teatrului răspunde direct și în primul rînd.

Valentin SILVESTRU

Domnilor membri ai Comitetului Teatral [1]

Sînt acum două luni, isprăvind o dramă originală în 5 acte, întitulată „Domnița Roxanda" fusei destul de norocit de a găsi pe ambii DD. Directori teatrali din București, gata ca s-o iea de la mine cu aceleași condițiuni, dintre cari celle principale sînt:

1 Dosar 243/1867. Fondul Teatrului Național, Arhivele Statului nr. 40.

www.cimec.ro

1. O zeciuială din beneficiul brut al representaţiunilor ; şi 2. obligaţiunea de a da prima representaţie *cel mult* pînă la 29 decembre.

Pus în faţă cu D. Pascaly şi D. Demetriad, avui fatalitatea de a preferi pe acest din urmă. Uitînd că D. Pascaly, deşi lipsit de mijloace şi de subvenţiuni, totuşi a reuşit a conduce în curs de patru ani o trupă excelentă, eu avusei nefericita naivitate de a crede, că D. Demetriad intrarmat cu pompoasele sale programe şi promisiuni, subvenţionat de guvern, jucînd pe o scenă mare şi gratuită şi adjutat chiar din pungele particulare, presinta mai multe garanţie de essactitate. A fost o fatalitate, o nefericire, o naivitate din parte-mi, domnilor membri !

Stipulînd prin contract ca piesa mea să fie represintată *cel mult* pînă la 29 decembre, eu calculam că în cursul lui feuarie, cînd timpul este încă foarte favorabil pentru publicul teatral, să se poată da mai multe representaţiuni succesive, şi ast-fel să capăt o răsplată materială pentru munca mea, avînd tot de o dată satisfacţiunea de a fi appreţuit de un public mai ales şi mai numeros. Precum vedeţi, Domnilor Membri, clausele de a se da prima representaţie *cel mult* pînă la 29 decembre, este una din cele mai importante din contract.

La 29 decembre expirat, piesa nu s-a representat. Primind reclamările mele, D. Demetriad îmi răspunse de-ntîi că decorurile nu sînt gata, apoi că costumele sînt în lucru, de aci că se va represinta negreşit peste o săptămînă, mai încolo că piesa este deja affişată pentru duminica ; din duminică în joi, din joi în marţi, şi aşa înainte, amăgind ast-fel şi buna credinţă a autorului, şi aşteptările publicului în modul cel mai necalificabil. Mulţumită acestui cinism al D-lui Demetriad, piesa mea adjunse a fi o fabulă, un proverb, în fine ce-va-şi în felul calendelor grece !

Nu mai poci îngădui mai mult timp asemenea tergiversaţiuni, care mi-au pricinuit pagube materiale şi au aruncat un ridicol asupra operei melle. Aşa dară constat că D. Demetriad a călcat contractul, că contractul nu mai essistă, şi că, prin urmare, *opresc cu deseverşire pe D. Demetriad de a mai represinta pe „Domniţa Roxanda“.*

Primiţi Domnilor Membrii, încredinţarea cellei mai distinse consideraţiuni [2].

22 feuarie 1867. **B. P. Hajdeu**

Domnule Redactor [3]

În numărul de la 14 Noembre curent al ziarului ce redactaţi Dl A. A. aduce Direcţiunei şi Comitetului Theatrelor o serie de acusări.

Permiteţi-mi Dle Redactor cîteva esplicaţiuni asupra acelor inculpări.

1. Sîntem acusaţi că piesele presentate la cercetarea Comitetului nu ar fi înregistrate. Eroare ! şi pentru edificarea D-tră nu aveţi decît a vă osteni pînă la Cancelaria Direcţiunii Generale a Theatrelor unde puteţi vedea registrele intrărilor şi eşirilor şi dacă din neglijenţă sau din scăparea din vedere a ţiitorului de registre se va găsi vreo piesă neînregistrată, făgăduesc a pedepsi acel impiegat.

Se înţelege că vorbesc de piessele venite cu adresse în regulă către Direcţiune — pentru acellea ce se aduc într-un mod amical prin mijlocirea vreunuia din artişti sau a vreunuia din Membrii Comitetului, acelea firește intră şi es de la mînă la mînă ; Direcţiunea de şi s-a crezut totdeauna datoare de a le supune cercetărei Comitetului dar nu s-a crezut în drept nici a face formalităţile prescrise de regulament pentru respingerea lor nici a le înregistra. Astfel aşi putea cita cîteva casuri pentru piessele D-lui X... intitulată „Răniţii Romîni“ pe care autorul singur a retras-o după povaţa mea personală ; aceasta mi-am

---

[2] Scrisoarea şi semnătura sînt originale. Pe un colţ e scrisă următoarea apostilă: „Primit la 23 ianuarie. La dosar, fiindcă s-au regulat pretenţiunile Dlui reclamant cu D. Demetriad“.

[3] Dosar 527/1879 — Fondul Teatrului Naţional, Arhivele Statului. Manuscrisul, ciornă scrisă de Ion Ghica sau poate după dictarea lui, este rectificat ulterior. Mi s-au părut interesante rectificările, drept care am notat cele mai multe dintre ele în subsolurile paginilor de faţă.

www.cimec.ro

permis-o în puterea relaţiunilor de amicie care există între mine şi autor, şi i-am înapoiat-o, nu însă fără a o supune aprecierei Comitetului care nu a crezut-o că ar putea fi pusă în studiu.

Tot astfel s-a urmat şi cu piessa D-lui Y intitulată *Iubirea şi Trădarea,* care autorul a cetit-o însuşi în Comitet şi care s-a înapoiat autorului după cererea sa cînd a văzut că Comitetul era decis a o repinge [4].

Piessele care au venit cu cereri formale fie cu nume deschis, fie cu nume sigilat s-au dat tot de a una la unul din Membrii Comitetului, care, conform art. 89 din [5] Regulamentul Theatrelor după ce a cetit-o [6] impreună cu directorul de scenă şi-au dat părerea sa în scris, părere supusă în urmă Comitetului. Aceste piesse, de multe ori au fost citite din scoarţă în scoarţă şi comitetul s-a pronunciat în cunoştiinţă de causă [7], Hotărîrea Comitetului s-a comunicat autorilor : astfel s-a urmat cu piessa „Iosif şi fraţii lui sau virtutea prigonită", „Fauariştii", „Cosmopolitul", „Contele Iulian sau castelul blestemat", „Moartea lui (?) [8], „Tăerea boerilor la Tîrgovisce" etc. pe care Comitetul în aprecierea sa, necrezînd că poate oferi publicului destul interes le-a respins [9].

Credeţi, Domnule Redactor, că este foarte meritoriu din partea Comitetului de a ceti toate piesele cîte se presintă şi a le cerceta aşa de conştiincios precum a face şi credeţi că acele de respins sînt mai numeroase decît acellea care s-ar putea pune în scenă cu succes aceasta este natural fiindcă este mult mai lesne a se crede cineva autor dramatic decît a fi.

O altă acusaţiune ce ne aduceţi este că Theatrul ar fi pus la dispositiunea amicilor şi favoriţilor noştri.

Într-adevăr, Domnule Redactor, aici aveţi dreptate căci acei care aduc piese care pot fi jucate devin pe drept amicii şi favoriţii direcţiuniei, ai Comitetului şi Societarilor, ai tuturor artiştilor şi chiar ai publicului.

Dar să vedem care sînt astăzi acei amici şi favoriţi ? De cînd s-a înfiinţat prin lege Societatea Dramatică s-a admis a se juca pe scena Theatrului piesse ca : *Ruy Blas* traducere în versuri, operă care s-a cetit de Dnu Dtrie Ollănescu în presenţa tutulor Membrilor Comitetului care a admis-o în unanimitate în toată forma, adresînd Dlui Ollănescu complemente foarte meritate [10].

S-a presentat de Dl I. L. Caragiale traducţiunea unui act din piessa *Roma Învinsă* propunînd de a traduce şi pe celle alte patru acte dacă Comitetul va găssi meritoriu traducţiunea actului I. Dl. I. L. Caragialy a cetit în plena Comitetului care pronunciîndu-se într-un mod foarte [11] favorabil cum a merita Dl. Caragiali a continuat traducţiunea citindu-se de comitet act cu act, după cum înainta lucrarea. S-a admis drama originală „Curcani" al Dlui G. Ventura. Aprobarea ce publicul a dat acestei piesse dovedeşte destul că nu a fost o cestiune de favoare sau de amicie [12].

S-a admis piessa originală în versuri a Dlui Ollănescu intitulată „Pe malul gîrlei" după ce a fost cetită în comitet în pleno aprobarea şi aplausele nu au fost date în consideraţiunea simpatiei persoanei autorului ci fiindcă după aprecierea noastră le-am crezut meritate ; am admis-o tot cu acea imparţialitate cu care am respins pe altele deşi autorii ne erau amici şi poate şi mai mult [13]. Nu pentru consideraţiuni de amicie şi favor am admis,

---

4 *Era decis a o* — adăugat ulterior.
5 Ulterior, s-a tăiat *art. 89 din*
6 Ulterior s-a adăugat *după ce a cetit-o.*
7 S-au tăiat apoi cuvintele *pre cît l-a tăiat capul.*
8 Trecînd pe pagina următoare, scriitorul (sau copistul) a uitat să precizeze a cui *moarte* era.
9 S-au tăiat vorbele: *Poate că Dumniavoastră aţi fi judecat altfel dar aceasta este o chestiune de apreciere.*
10 Aici, s-au tăiat cuvintele *Ce le cred eu meritorii.*
11 *Foarte şi cum o merita Dl. Caragiali* cuvinte adăugate textului iniţial.
12 Intregul pasaj a fost adăugat ulterior.
13 Aici au fost şterse cuvintele *tot atît de simpatici.*

www.cimec.ro

după cetire în pleno spirtoasa comedie a Dlui Hîjdău „Trei crai dela răssărit" şi delicata şi fina comedie „Rara avis" a Dlui V. A. Urechia.

Nu fără cetire nici de favor s-a admis piessa mult iubitului poet [14] G. Sion *Candidat şi Deputat*. Nu fără cetire nici pentru amicie s-a admis piessa *Amor şi patriotism* a laboriosului căpitan Ciupagea [15]. Tot consideraţiuni de adevărat merit literar [16] ne-a făcut să admitem piessa în versuri a Dlui Ollănescu „Pribeagul". Mai toate numele ce am citat [17] sînt nume cunoscute în litteratura romînă şi nu au trebuinţă de favor nici de amicie pentru a şi vedea operile lor la lumină.

Opera *Despot Vodà* a fost cetită de autor în foaerul Theatrului cu facie cu toţi membrii Comitetului, afară de Dl. I. Calenderu absent din Bucureşti [18], faţă cu toţi artiştii Theatrului Naţional şi cu mai multe persoane capabile de a aprecia o asemenea lucrare ; s-a dat acestei cetiri un fel de solemnitate pentru că marele nume al autorului îi da acest drept şi fiindcă toţi acei care avusese ocasiunea a o cunoaşte în parte sau în întregul ei o considerau ca un eveniment litterar ; pînă acum nu avem decît un singur Alecsandri şi ori care ar fi aprecierile diferite numele său ne impune [19].

Numele ce v-am citat, sînt tot nume de acellea care şi-a făcut dovezile pe arena litterară iar nu în aceia a intrigilor şi favorurilor şi sînt încredinţat că de a şi cere să ne arătaţi un nume de favor nu aţi şti unde să-l luaţi în repertoriul de care vă ocupaţi, după cum nu aţi şti să citaţi numele unei piesse meritorii respinse de comitet. În adevăr s-a citat de mai multe ori şi chiar în ziarul Dumneavoastră respingerea unei serii de traducţii şi anume traducţiunea frumoasei comedii a lui Molière *Amphytrion*.

Acea comedie este tradusă încă [20] din anul 1834 de răposatul Eliade şi dacă s-ar juca vreodată [21] pe scena Theatrului Naţional cred că dreptatea ar cere să se joace după traducţiunea lui Eliade.

Sînt bătrîn şi vechi pe scena criticelor [22] de tot felul şi din lunga mea experienţă m-am putut convinge că acel ce-şi face datoria sa în consecinţă nu are a se teme nici de ameninţările Dlui A. A. nici de epigramele Dlui Cicală oricît de mari ar fi meritele şi titlurile lor de stima şi la consideraţiunea naţiunei.

Scusaţi Dle Redactor lungimea epistolei mele şi binevoiţi a primi încredinţarea deosebitei mele consideraţiuni [23].

Ion Ghica

---

14 In acest loc s-a adăugat *mult* şi s-a tăiat *nostru*.

15 **Autorul şi titlul** piesei adăugate ulterior.

16 *Adevărat* şi *literar*, cuvinte adăugate.

17 *Mai toate* **adăugat ulterior.**

18 Şterse cuvintele *nu a fost cetită în cabinetul Direcţiunii.*

19 Adăugat *marele nume al autorului îi da acest drept* şi tăiat *aprecierea noastră poate diferă de a ziarului ce redactaţi.*

20 Tăiat *şi tipărită.*

21 *Sub direcţiunea mea* tăiat ; de asemeni mai jos *nu aş admite altă traducţiune decît aceea veche, deşi stilul poate fi cam arhaic.*

22 Tăiat : *şi a luptelor şi am convingerea că acel ce-şi face datoria în consecinţă nu trebuie să se teamă nici de ameninţări ca acele ce-mi faceţi. Voi ceti criticile Dvstră cu toată atenţia şi voi căuta a face îndreptare oridecîteori veţi cita o nedreptate sau o greşală bine indicată care să poată fi supusă correcţiunii.* De asemeni, s-au adăugat cu creionul, apoi s-au şters cuvintele: *precum nu voi putea da nici o atenţie acusărilor în vînt, care nu poartă nici nume de autor nici nume de piesă şi care prin urmare nu pot fi pipăite.*

23 Unele greşeli de punctuaţie, gramaticale şi de sens din aceste documente aparţin manuscriselor din arhivă. *(Nota redacţiei).*

www.cimec.ro

Orlin Vasilev: „Vom continua căutările noastre în cîmpul roditor al realismului socialist"

Pe Orlin Vasilev l-am întîlnit la Constanța, în ziua premierei piesei sale Cei ce caută fericirea, *pe scena teatrului constănțean. O primă încercare de a lega cu el o discuție pe marginea actualelor probleme ale dramaturgiei bulgare a eșuat. Orlin Vasilev încerca, alături de regizorul Boris Tafkov și de întreg ansamblul artistic constănțean, emoțiile premierei. Abia după spectacol, proiectata discuție a putut avea loc.*

— Nu e deloc ușor să zugrăvești în puține cuvinte un tablou în care liniile și culorile se întretaie și se îmbină la tot pasul. Am să încerc o referire la căutările noastre în domeniul literaturii dramatice ca și al teatrului. Consider că n-am folosit cum trebuie multiplele posibilități pe care ni le oferă realismul socialist. Apariția lucrărilor mediocre a fost fără îndoială o consecință a acestei greșeli. Ciudat e faptul că artiștii în culpă, în loc să privească critic propria lor operă, au început să acuze realismul socialist de eșecurile încercate. Recunosc că întruparea vieții în formele pe care le pot îmbrăca diversele specii literare nu este o treabă ușoară. Dar nici nu ne putem spăla pe mîini, de păcatele noastre, dînd vina pe metodă și negînd drumul ales. Negarea realismului socialist ca unica metodă viabilă ce permite crearea unor opere pătrunse de adevărul vieții s-a îmbinat, la acești creatori, cu un ciudat proces de dezgropare a morților. Unii dintre dramaturgi și-au adus aminte de căutările în domeniul dramaturgiei și teatrului, care au avut loc într-o serie de țări din apusul și răsăritul Europei, și care, prin esența lor, erau curat formaliste. Din aceste căutări perimate unii și-au făcut stindard de luptă pentru crearea unui așa-zis teatru revoluționar. Consider că aceste stindarde nu ne aparțin. Da, vom continua căutările noastre, dar în cîmpul roditor al realismului socialist. Vom căuta adevărul vieții, adevărul vieții noi în clipa genezei sale, sfărîmînd canoanele și schemele fixe. Teatrul trebuie să caute cu îndrăzneală adevăratele căi de întruchipare a materialului dramatic. Iar fiecare creator în parte trebuie să aibă un orizont larg, pentru ca folosind mijloacele sale specifice, să redea, veridic și bogat, adevărul vieții. În sfera cuprinzătoare a realismului socialist, gama variată a mijloacelor de expresie este obligatorie. Un singur lucru nu trebuie să uităm : adevărul trebuie să ajungă nemijlocit la înțelegerea oamenilor.

www.cimec.ro

— *Cum vedeți aplicată această varietate a mijloacelor de expresie în teatru?*

— În primul rînd, teatrul trebuie să fie bogat ca însăși viața. Am să mă refer la partea scenografică. Dacă artistul simte nevoia folosirii unor decoruri grele, încărcate de detalii, pentru a reda complex adevărul vieții, e liber s-o facă, după cum liber trebuie să fie, în numele aceluiași adevăr, să renunțe la orice decoruri. Cerem în primul rînd teatrului să transmită un mesaj social și uman. De aceea, trebuie să-i conferim un orizont cît mai larg. În ce mă privește, și ca mine sînt mulți, consider că am suficientă disponibilitate pentru a înțelege și pe Repin și pe Picasso. Dogma și norma trebuie să dispară. În ultima vreme, vorbim foarte mult. În presa noastră curg torente de gînduri și cuvinte. Îmi pare că pe plan teoretic s-au spus multe, foarte multe. Dar justețea formulelor teoretice se verifică în practică. E timpul să punem accentul pe fapte. Nouă, creatorilor, ne incumbă să făurim cît mai multe opere, variate ca temă și modalități de expresie, ca stil și limbaj artistic. Pe temeiul lor, vom verifica justețea căilor noastre, a potecilor pe care ne-am angajat spre a străbate minunata grădină care este realismul socialist.

— *Nu sînteți pentru prima oară oaspetele țării noastre. Ați avut prilejul să cunoașteți teatrul românesc și pe creatorii săi. Ce impresie v-a lăsat întîlnirea cu arta scenică românească?*

— Cunosc și... nu cunosc teatrul românesc. În general, ne cunoaștem prea puțin. Nu acuz pe nimeni de asta, decît pe noi înșine, creatorii din diversele domenii ale artei. În domeniul cunoașterii reciproce cred că sportivii au realizat mult mai multe succese. Cel puțin, pe ei i-am văzut în număr masiv și mult mai des trecînd Dunărea. Totuși, scurtele popasuri în Romînia mi-au întărit convingerea că teatrul românesc are fericirea să numere, printre slujitorii săi, excelenți maeștri ai scenei. Și, ceea ce-mi pare cu adevărat remarcabil este faptul că acești virtuozi pot fi întîlniți și în generația de mijloc. Grație actorilor români, tradiția artei scenice românești a fost purtată cu cinste. Actorii români pot rezolva cu succes orice problemă scenică. Pe măsura talentului lor, dramaturgii români trebuie să creeze o dramaturgie plină de sevă, axată pe conflicte puternice și profund umane. Ceea ce sînt convins că se întîmplă. În fine, spre teatrul românesc îmi rezerv o revenire mai detaliată, se înțelege, după ce voi avea putința să-l cunosc mai îndeaproape.

V. D.

www.cimec.ro

HORIA DELEANU

De la Kleist la Obraztov

Să tot fie vreun veac și jumătate de cînd Kleist însemna: „Uitați-vă la doamna P... cînd interpretează pe Daphne și, urmărită de Apollo, se uită, ferindu-se, împrejur; tot sufletul îi e în vertrebrele lombare, se apleacă de parcă ar vrea să se frîngă, ca o naiadă din școala lui Bernini. Uitați-vă la tînărul F. cînd, interpretînd pe Paris între cele trei zeițe, îi întinde Afroditei mărul: sufletul îi trece — și e groaznic de văzut — în cot". Nemulțumit din cale afară de eterica gingășie lombară a doamnei P. și de poezia rafinată a cotului, manifestă în interpretarea tînărului F., autorul Ulciorului sfărîmat *adăuga în același loc: „omului îi e de-a dreptul cu neputință să se apropie măcar, în ce privește grația, de marionetă".*

Observațiile de demult ale marelui scriitor german par cu atît mai semnificative, cu cît în vremea noastră, și nu numai acum, s-a încetățenit la unii prejudecata caracterului minor al artei păpușărești, justificarea ei exclusivă în raport cu înțelegerea și exigența, presupus rudimentare, ale vîrstei copilăriei. Ființele de cîrpă și cîlți care au rîs și au plîns pentru puii de oameni și pentru cei în toată firea, înnobilînd de-a lungul veacurilor istoria teatrului, și-au găsit un plenipotențiar modern, în stare să le teoretizeze ingenios existența întru cea mai autentică artă (cîți dintre noi n-au reluat în zilele acestea fermecătoarea și instructiva carte de căpătîi a păpușarilor: Profesiunea mea !) *și s-o demonstreze cu neobișnuită strălucire în practica atît de dificilă a spectacolului.*

Serghei Obraztov nu s-a mulțumit să confirme teza kleistiană cu privire la grația, armonia, desăvîrșirea artistică a păpușii; el a împins demonstrația pînă la limita transmiterii inteligenței, a capacității de generalizare filozofică pe care știu să le dovedească aceste jucării magice. De aceea, el ne-a apărut nu numai ca un virtuoz, ca un meșteșugar de geniu, ci în același timp ca un inspirat poet, ca un profund gînditor.

Am privit cu o curiozitate puțin intrigată programul recitalului „romanțelor cu păpuși", pe muzică de Dargomîjski și Bizet, Ceaikovski și Mussorgski, pe texte de Heine și Maiakovski; le-am bănuit pe toate înrădăcinate temeinic în solul parodiei, satirei, pregătindu-ne minuțios cascade de rîs, hohote nestăpînite. Și ne-am verificat, în această perspectivă, sărăcia imaginației, insuficient nutrită de nemărginita varietate și de marile surprize ale artei: am rîs copios, dar ne-am și ascuns lacrimi atîrnate în colț de geană;

www.cimec.ro

am convenit, solidari cu ideile preconcepute, asupra unei direcții violent satirice și a unor forme groteşti, dar am surprins cu o mare emoție vibrante intonații lirice.

În pura convenție a păpușii s-au strecurat, pe nesimțite, fără ostentația improprie artei, sentimente, gînduri, valori educative, care ne-au fost comunicate contagios. Am trăit miracolul gestului, mișcării care se dispensează lesne de cuvînt, făcîndu-ne să-i uităm cu desăvîrșire utilitatea. Am constatat, uimiți, că există o magistrală știință de a vorbi, de pe scenă, despre oameni, despre Om, prin intermediul faunei pădurii, cu ajutorul simplității expresive a animalelor neînsuflețite (cît de suav umană a fost, de pildă, mîngîierea drăgăstoasă a celor două maimuțe din romanța, pe muzică de Vertinski, O clipă !).

Și am încercat una dintre marile emoții posibile, atunci cînd, dincolo de intuiție, am văzut cum capătă viață păpușa într-un duios cîntec de leagăn, care plimba în scenă, descoperită, convenția sugarului de cîrpă mișcat evident de trei degete de la mîna maestrului.

Am identificat demiurgul nud, covîrșitor în grandioasa lui simplitate, într-o romanță de Ceaikovski (Am stat împreună), *o poezie de Maiakovski* (Cum te porți cu o domnișoară) *și o fabulă de Mihalkov* (Mîinile) : *păpușa devenea din ce în ce mai mult pretext — întîi niște bile sugerînd obrazul, apoi niște sfere dezgolite de uman, fără nici un accident pe suprafața perfect netedă, și apoi... nimic, doar degete, mîini — lăsînd mînuitorul să-și prezinte, nesulemenite, instrumentele. Am urmărit cu sufletul la gură poezia — uneori tragică, alteori la tonul ironiei lirice sau al glumei răutăcioase — a mîinilor, a fiecărui deget, a falangelor, a inflexiunilor de dimensiuni aproape insezisabile ale epidermei, care filozofau, vibrau intens, solicitînd marea emoție spirituală, reflecția profundă, o supremă trăire artistică.*

Charles Dullin considera — pe bună dreptate — păpușile, reprezentante ale unei forme superioare de artă dramatică. În mîinile *lui Obraztov — care și-au descoperit, printr-un paradox, și autonomia artistică, desprinsă de imperiul păpușilor, însă descinzînd de acolo — actorii neînsuflețiți, dar cu atîta suflet, și-au dovedit genialitatea, motivata putere de seducție.*

Sub impulsul entuziasmului proaspăt, sînt ispitit, parafrazîndu-l pe Edgar Pöe („Cînd mă străduiesc să dau definiția poeziei, îmi amintesc de Titania și Oberon"), să cred, astăzi, că nu voi mai putea gîndi niciodată poezia, arta și deslușirea lor în afara unui magician inspirat care se cheamă Serghei Obraztov.

P. S. *Printr-o asociație poznașă, pornind de la un artist care dă viață păpușilor neînsuflețite, mi-a zburat gîndul la niște... regizori capabili să mortifice uneori sufletele actorilor adevărați, să le taie craca artei de sub picioare. Am văzut, de curînd, la Cluj, în cadrul fazei regionale a Concursului tinerilor actori, mai multe spectacole. Erau, fără îndoială, și unele bune. Dar... Teatrul din Orașul Stalin a prezentat, în regia lui M. Pascal, un fragment din* Gaițele, *în care bieții interpreți jucau, surprinzător...* tragedie. *Același regizor, distribuind vicios o actriță de talent, Geta Grapă, în* Copacii mor în picioare, *a privat-o de posibilitatea de a ajunge în finală. Și mai rău au sunat* Steaua fără nume *(Teatrul din Arad, regia : S. Grunea), într-o bizară viziune grotescă, și* Întoarcerea lui Cristofor Columb *(Teatrul din Baia Mare, regia : P. Meglei), privită parcă într-o oglindă, care arată, perseverentă, toate cu capul în jos. Să nu ne mire în această lumină, dacă unii actori — din fericire destul de puțini — se uită cu jind la păpușile lui Obraztov.*

www.cimec.ro

Revelație provincială

Teatrul de Stat din Bacău : *Apus de soare* de Barbu Delavrancea

Participînd la vasta acțiune de sărbătorire a celor 500 ani de la urcarea pe tronul Moldovei a lui Ștefan cel Mare, Teatrul de Stat din Bacău a pus în scenă piesa care înfățișează ceasurile din urmă, de glorie și dramă, ale marelui principe european

Nici că se putea alegere mai bună decît *Apus de soare* a lui Delavrancea ; această piesă — prima din trilogie și cea mai izbutită — are calitatea de a aminti un Ștefan supraom și foarte om în același timp, erou legendar și tată pămîntean, teribilă și gingașă apariție. Spunînd că nici se putea o mai bună alegere, ne gîndim la două motive deopotrivă de însemnate ; cel dintîi, firește, este faptul că nicăieri în teatrul nostru nu apare mai impresionant chipul voievodului și că în nici un fel nu s-ar fi putut mai bine celebra aniversarea : al doilea motiv — nu e o ironie căutată — îl constituie faptul că în aceleași zile primăvăratice cînd îl aniversăm pe domnitor, se împlinesc nu știu cîți ani, de cînd așteptăm — cu și fără răbdare — reapariția în dramaturgie și literatură, a eroilor anilor noștri. A dat și veacul nostru ființe excepționale, dar de la un timp încoace, parcă asemenea caractere nu-și găsesc locul în proză și drame ; nu-și găsesc locul nici în predilecțiile unor critici care vădesc destul scepticism la adresa *eroului* — această noțiune desuetă ; nu-și prea găsesc locul așadar, și iată pentru ce, piesa este binevenită nu numai pentru chipul magistral în care-l evocă pe Ștefan cel Mare dar și pentru chipul deopotrivă de magistral în care sugerează posibilitatea pentru urmașii din 1957, de a creiona sufletul eroilor contemporani.

Reprezentarea pe o scenă provincială a lui *Apus de soare* — după ce Bucureștiul a fost cucerit de interpretarea, am zice clasică, a lui Calboreanu — este un act temerar. Teatrul din Bacău și-a asumat totuși acest risc, calculînd cu exactitate amploarea nemaivăzută a sarcinii și azvîrlind în foc toate, dar absolut toate forțele colectivului.

Vreme de luni și luni de zile, teatrul a trăit în febra *Apusului de soare*. S-au întreprins severe studii istorice și pasionante călătorii prin locurile unde a trăit domnitorul. S-au încercat formule și forme de interpretare. Au fost sacrificate piese din repertoriu, pentru ca actorii să fie liberi la repetiții. Afișul festiv a fost comandat de astă dată la București. In săptămîna dinaintea premierei nici nu s-a mai jucat teatru la Bacău. „Generalele" ocupau ele singure scena, dimineața, la prînz, după amiază, seara, noaptea. In fine, într-o vineri înnegurată de ploaie, s-a dat premiera. Nervii erau întinși pînă la tremur... După actul I, în cabină, Ștefan cel Mare avea lacrimi în priviri. După actul II. Oana hohotea. La sfîrșit, după ce cortina se lăsase pentru ultima oară, teatrul învinsese.

Spectacolul cu *Apus de soare* de la Teatrul Național din București — deși discutabil sub anumite aspecte — putea constitui, firește, model pentru o copie mai mult sau mai puțin discretă ; nu s-a întîmplat așa, atît directorul de scenă Val Mugur, cît și interpretul principal, Niculescu Brună, alegînd o soluție destul de personală. Intr-adevăr, dacă la Național piesa a fost concepută la modul legendar, la Bacău, Val Mugur ne-a oferit un *Apus de soare* ceva mai terestru.

De la început, atmosfera e domestică ; tabloul femeilor torcînd lînă evocă acel timp patriarhal mult cîntat de poeți. Cînd intră Ștefan în scenă, el pare mai degrabă tatăl unei mari familii, decît vestitul războinic, știut la toate curțile europene. Moghilă i se adresează cu o sfătoșenie ce n-are nimic comun cu solemnul relațiilor princiare. Avem de-a face, așadar, cu o formulă mai puțin aureolică decît la Național, poate însă mai lumească.

Mergînd consecvent pe această linie, Val Mugur a imprimat spectacolului un ritm arhaic, dar nu lent, o atmosferă de curte îmbelșugată, un colorit aprins, adică nu luminile și umbrele tragediei, ci plasticitatea sadoveniană a Moldovei. O asemenea atmosferă, străină de urcușuri și prăbușiri violente, cerea o armonie pe care direcția de scenă a știut să o realizeze : spectacolul este omogen, neted, fără zgrunțuri ; cu toată bunăvoința noastră n-am înregistrat stridențe.

O obiecție — legată de acel caracter

www.cimec.ro

patriarhal al spectacolului despre care vorbeam — s-ar referi la actul I. Aici, atmosfera ni s-a părut totuşi *prea* paşnică, aducînd a idilic, atît de paşnică, încît nu vesteşte — cum s-ar fi cuvenit — dramele de mai încolo, ca şi dramele de pînă atunci. Poate — la viitoarele spectacole — se va mai pune în pastă niţel roşu-aprins.

Ceea ce spuneam mai sus despre caracterul spectacolului ar trebui repetat atunci cînd vorbim despre interpretul lui Ştefan cel Mare, deoarece *Apus de soare* este una din acele piese, destul de frecvente în dramaturgie, axată în jurul unui personaj fundamental care determină, în fond, structura operei, după cum interpretul va determina, în mare măsură, sensul, succesul sau insuccesul spectacolului. I. Niculescu-Brună, copleşit de spectrul creaţiei lui Calboreanu — a avut de purtat pe umeri o povară cumplită. Umerii actorului s-au dovedit însă a fi destul de puternici. Brună a fost „moş" — evocîndu-l pe Mircea al lui Eminescu, tată chinuit de taina naşterii lui Rareş şi a Oanei, politician de geniu, sfîşiat la gîndul zilelor ce vor veni pentru Moldova, stăpîn absolut, impunîndu-şi voinţa, prin sînge, atunci cînd nu se poate altfel. In ultimele două acte — actele marii creşteri a spectacolului — actorul a izbutit să producă emoţia, aceea mult rîvnită şi implorată de artist, emoţie pe care o aştepţi ca pe un fapt firesc, dar care, în realitate, zvîcneşte atît de rar şi în text şi pe scenă şi în culoare şi în melodie.

Din restul interpreţilor vom remarca pe Iolanda Copăceanu-Mugur — apariţie princiară, pas de Doamnă, gest măsurat — în Doamna Maria, pe Costel Constantinescu, acest modest actor de calitate într-un doctor Şmil, plin de înţelepciune şi umor specific, şi pe confraţii săi întru meserie: Eugen Antohi (doctorul Ieronimo) şi Mişu Rozeanu (doctorul Klingesporn), pe Kitty Stroescu excelentă într-o Oană pură şi vibrantă, pe Silvia Stînculescu, luminos în Petru Rareş, şi pe Ion Buleandră, un Bogdan interiorizat, pe Ion Giurgiuveanu într-un Moghilă plin de vitalitate şi haz, sau pe Ion Veştea, evocînd bravura lui Arbore, sau pe atîţia alţii, dar nici o cronică din lume nu va putea aduce elogii nominale unui număr de aproape patruzeci de actori. (Cu una sau două excepţii poate, de pildă, George Mitru, care nu a amintit inteligenţa diplomatică a logofătului Tăutu.)

Am remarcat apoi, în mod deosebit, decorurile lui Mircea Marosin (mai fine decît la Bucureşti), costumele aceluiaşi şi ale lui M. Bortnovschi, precum şi plastica spectacolului, la care — desigur — decoratorul a avut o contribuţie hotărîtoare. Sînt decoruri create în acelaşi gen nou, modern, stilizat, cum au mai apărut în spectacolele din ultima vreme.

Muzica, semnată de o debutantă, Letiţia Onceanu, evocă atmosfera veacului, deşi „uvertura" e prea lungă. Instalaţia de megafoane — sinistră.

AL. MIRODAN

Patos romantic şi analiză realistă

Teatrul de Stat Oraşul Stalin: *Mascarada* de M. Lermontov

Cu momente de mare amplitudine dramatică, susţinute progresiv spre final, cu încercări de pătrunzătoare analiză psihologică şi socială, *Mascarada* ţîşneşte dintr-o dureroasă şi revoltată experienţă personală. Lermontov scrie această dramă în versuri în 1835, la scurt interval după o perioadă de criză — e vorba de anii petrecuţi la Şcoala Militară din Petersburg — în care abandonase literele, aruncîndu-se cu aviditate, dar şi cu deznădejde, în viaţa mondenă a capitalei ruse. Sterilitatea, lipsa de orizont şi de perspectivă a ambianţei aristocratice au un efect deprimant asupra poetului. Aventuri galante, adultere, dueluri, joc de cărţi, nopţi albe, discuţii de salon sau de alcov — toate acestea ard cu para unei clipe de voluptăţi, tinereţea unui om

www.cimec.ro

Şi la capătul lor ? Nimic. Sensul amar al deşertăciunii, al inutilităţii, al imensului gol sufletesc, răsfrînt şi în mortificarea fizică.

Lermontov a simţit necesitatea de a denunţa acest mod de viaţă şi a făcut-o cu romantică avîntare pasionată şi cu realist simţ de analiză a societăţii, demonstrînd că — pentru a nu renunţa la condiţia umană — individul trebuie să-şi aleagă o altă conduită şi mai ales să-şi găsească un înţeles, să-şi vertebreze existenţa. *Mascarada*, atît prin figura lui Arbenin, cît şi a prinţului Zviezdici, e un avertisment în faţa tinereţii rău trăite. Intre Arbenin, vîrstnic şi consumat, şi Zviezdici, tînăr şi însetat de plăceri, e un perfect paralelism. Cel dintîi îşi reciteşte, reconstituind-o pas cu pas, cartea propriei tinereţi în paginile frămîntate pe care cel de al doilea le scrie cu uşuratică pasiune. Le reciteşte, suferind toate consecinţele dureroase, pricinuite altora cu nepăsare, odinioară.

Arbenin se recunoaşte în Zviezdici, cînd acesta, desperat, îi cere o soluţie, după ce a pierdut la jocul de cărţi. Il ajută, dar nu înainte de a-i arăta cheia succesului în asemenea împrejurări, cod al cinismului şi al venalităţii :

Părinţi, prieteni, şi onoare ;
Va trebui să te desparţi de toate.
. . . . . .
Va trebui să ştii dispreţul
Şi legea firii şi legea socială etc.

Salvat, Zviezdici îşi va răsplăti binefăcătorul cu încercarea de a-i seduce soţia. Printr-o coincidenţă, care se va dovedi dramatică, Zviezdici intră în posesia unei brăţări a Ninei Arbenina. Angrenajul de intrigă şi ponegriri al mediului se declanşează şi Arbenin află că e înşelat. Ros de gelozie, el o ucide pe nevinovata Nina, dar abia la sfîrşit îşi dă seamă de tragica eroare şi înnebuneşte.

Desigur că dramatismul piesei se afirmă cu vigoare în aceste conjuncturi, menite să exacerbeze patimile şi zbuciumul sufletesc. Dar, semnificaţiile dramei trec dincolo de simpla înlănţuire a unor fapte şi mişcări psihice. Lecţia morală a dramei — pe lîngă pictura de moravuri — e pedepsirea răului prin rău. Conştient sau nu. Arbenin a profesat răul şi viciul · va sucomba sub lovituri asemănătoare cu cele

Emil Siritonovici (Arbenin)

aplicate de el. Viaţa, societatea, îi va juca una din farsele pe care Arbenin le împărţea cu sînge rece pretutindeni. *Mascarada* e titlul piesei, şi tabloul 2 reproduce, într-adevăr, un bal mascat unde se urzesc primele iţe ale intrigii. Dar sensul farsei sinistre se extinde asupra întregii acţiuni : viaţa societăţii aristocratice — în care atît de puţin se pot deosebi binele de rău, cinstea de necinste — e, ea însăşi, o mascaradă, angajată în vîrtejul unei fatalităţi morale care o duce implacabil la pieire. E destinul clasei veştede, iar Lermontov îi găseşte materializarea scenică, personificîndu-l, după gustul romantic, în figura Necunoscutului. Acesta, în pofida intervenţiei lui concrete (îşi răzbună vechile suferinţe pricinuite de Arbenin), rămîne totuşi simbolul ideii morale, pedepsitoare.

S-a observat — şi pe drept cuvînt — că opera lui Lermontov face, în literatura rusă, trecerea de la romantism la realism, anticipînd marea proză a secolului al XIX-lea. Aprecierea are în vedere, în primul rînd, romanul *Un erou al timpurilor noastre*, scris în ultima perioadă a vieţii lui Lermontov, dar rămîne valabilă şi în ceea ce priveşte teatrul. (In afară

www.cimec.ro

Vally Voiculescu-Pepino (Nina) şi Emil Siritinovici (Arbenin)

de *Mascarada* şi înaintea ei, Lermontov a scris cîteva drame, sub directa influenţă a lui Schiller: *Oameni şi suferinţe, Un om ciudat, Doi fraţi* etc.) Pateticele avînturi romantice alternează cu momentele de luciditate, de raţionalism; tonurile întunecate, aproape sumbre, sînt urmate de atitudini constructive; virtuozitatea în redarea clarobscurului ţine de romantism, analiza incisivă a moravurilor şi a sufletului uman e de amprentă realistă. Cu însăşi personalitatea sa, împărţită în aceste zone, Lermontov exprimă omul epocii sale, văzut prin unghiul unei înaintate mişcări de idei, deschisă spre idealurile revoluţionare ale burgheziei în ascensiune.

In lumina aceasta, *Mascarada* constituie un important document de istorie literară, dar în primul rînd o valoroasă operă dramatică, atît prin ideea ei morală, cît şi prin structurarea caracterelor şi a conflictului. Şi dacă motivul exterior al geloziei recheamă *Othello* al lui Shakespeare sau schillereana *Intrigă şi iubire, Mascarada* e o dramă autonomă, originală, în care mediul nobiliar al Rusiei de la începutul secolului al XIX-lea îşi găseşte o expresie specifică şi ireductibilă.

Pentru transpunerea scenică, drama lui Lermontov cere experienţa şi bravura unor virtuozi. E vorba de o construcţie masivă de zece tablouri în patru acte, în versuri. De aici, probleme de recitare, de decor, de mişcare amplă, îndeosebi, de ritm. Spectacolul trebuie să se păstreze alert, proaspăt, de la primele tablouri expozitive şi de închegare a conflictului pînă la cele tragice ale deznodămîntului. Pe linia ascendentă a acţiunii, scenele şi tablourile trebuie să se înşire omogen, fără interstiţii sau rupturi şi reînnodări. Altfel, spectacolul se frînge şi riscă să plictisească, fie pe parcurs, în momentele de complicare a intrigii, fie chiar la final, în ciuda sporului de tensiune dramatică. Sub raport stilistic, trebuie avut în vedere tocmai amestecul de procedee romantice şi popasuri de analiză sau zugrăvire realistă, expresiv puse în relief de traducerea elegantă şi scenică a lui Lascăr Sebastian.

Echipa teatrului din Oraşul Stalin nu e făcută din virtuozi, începînd chiar de la regizorul Ion Simionescu, tînăr, lipsit de experienţă. Cu toate acestea, dificilul examen a fost trecut, dacă nu cu bine, în orice caz cu onestitate artistică. E adevărat că marea problemă a ritmului nu era încă rezolvată la premieră: multe tablouri, în special din prima jumătate, trenau, şi odată cu ele, schimbările de decor. Pe de altă parte, am fost de acord cu fericita orientare a mişcării scenice (ne referim la actori şi figuraţie), cu întrebuinţarea judicioasă a resurselor de lumină (reuşite efecte de clarobscur, în armonie cu stilul piesei), ca şi, în general, cu buna conducere a interpretării în funcţie de idei şi de exigenţele recitării. S-a respectat patosul romantic şi s-au subliniat efectele analizei lucide, raţionale.

Emil Siritinovici a fost un Arbenin peste aşteptări. Maniera sa teatrală a împrumutat personajului acea poză necesară de „bon viveur" consumat, de blazare, de înţelepciune prin viciu, în timp ce momentele de intensitate au extras din această manieră accente patetice adecvate. Intr-un raport oarecum inversat, Marius Rolea a avut tinereţea şi cruditatea prinţului Zviezdici, mai puţin eleganţa aristocratică a acestuia. Nina Arbenina a găsit în Vally Voiculescu o interpretă sincer pasionată de destinul dramatic al personajului, deşi vocea i-a trădat uneori neta vocaţie de comediană. Eugenia Eftimie-Petrescu a dat Baronesei prea multă pon-

www.cimec.ro

dere și înțelepciune și prea puțină cochetărie și frivolitate. Aceasta, fiindcă a fost, poate, derutată de pledoaria pro-feministă de la începutul actului II. Altfel, o prezență scenică inteligentă și caldă. Dintre interpreții rolurilor secundare am notat caricatura, de o singură scenă, a ordonanței Ivan (E. Mihăilă-Brașoveanu), tentativa de compunere a lui Sprich (Boris Gavliţchi), parțial izbutită, fantomaticele și expresivele apariții ale Necunoscutului (Aristotel Apostol), cum și supărătorul, stereotipul, permanentul rîset fals al lui Kazarin (C. Voinea-Delast). Oricît de neașteptat ar părea, nu ne putem abține să nu remarcăm expresiva mască și mișcare a figurantului H. Krauss (un jucător de cărți).

Decorurile lui V. Stürmer au demonstrat o bună înțelegere a textului, dar mai mult cînd au vrut să sugereze (tablourile 1, 3, 6, 9), decît atunci cînd au tins să detalieze concret. Costumele, în stilul epocii, multe însă improvizate: al Baronesei în tabloul 2, al unui jucător de cărți (Gigi Brătățanu) ș. a.

Coregrafia Gerdei Salzer, elegant concepută și — excepție! — bine executată de balerini, dar din păcate adeseori desprinsă de acțiunea spectacolului.

Am putea spune că *Mascarada* a fost, la Orașul Stalin, nu numai o încercare de împrospătare a repertoriului, ci și onorarea acestei încercări: modestă, dar cinstită.

Fl. P.

O discuție dramatizată

Teatrul de Stat Sibiu: *Casa inimilor sfărîmate* **de G. B. Shaw**

Un spectacol care se desfășoară concomitent pe mai multe planuri, o piesă care te obligă permanent să te gîndești la autorul ei (atît de evidentă este prezența lui G.B.S. între personajele lui încît acestea îți par doar simple marionete) te face să te gîndești la tezele ei, să pendulezi neîncetat între emoția artistică și revelația unor gînduri de obicei cu grijă mascate, iată senzația pe care ți-o lasă vizionarea piesei *Casa inimilor sfărîmate*. Această discuție dramatizată, cum am numit-o de altfel în titlu, împrumutînd sugestia tot de la Shaw, este una din operele cele mai caracteristice în care dramaturgul se întîlnește într-un lung și frămîntat popas cu gînditorul. *Casa inimilor sfărîmate* este deci o discuție dramatizată, dar ale cărei idei sînt cuprinse în prefață — într-una dintre cele mai substanțiale și mai elocvente pagini în ce privește gîndirea și poziția ideologică a lui Shaw — în timp ce piesa însăși este o sintetizare artistică a acestor idei.

Dar cine sînt personajele atît de stranii, care se întrec în a se destăinui cu cinism, în a se spovedi, cine sînt apucații ce par că nu așteaptă nimic, sînt cuprinși de zvîrcoliri, dar fără să știe pentru ce, se revarsă în porniri de crudă sinceritate cu ei înșiși și cu cei din jur, se lasă surprinși în sadismul sau masochismul lor, într-o sinceritate care frizează autoflagelarea? Și, mai ales, cine este omul care, prin gura lor, exprimă atîta deznădejde și marasm?

Lumea este Europa întreagă din ajunul primului război mondial, iar omul care ne-o zugrăvește, simțindu-se sugrumat de societatea aceasta, este Bernard Shaw ce-i presimte sfîrșitul, urăște războiul și pe cei ce-l pun la cale, poruncindu-le tinerilor să-l poarte, „ei rămînînd în grădinițele lor din Anglia după ce și-au trimis tunurile în Europa".

Piesa este un act de revoltă al lui Bernard Shaw împotriva lumii despre care ne vorbește în prefață, o lume care „înalță rapsodii dragostei dar crede în cruzime. Îi e teamă de cel crud, dar își dă seama că cruzimea este măcar eficientă. Ea e în stare de lucruri care aduc bani, pe cînd dragostea nu e în stare de nimic..."

Lumea celor care populează piesa este simbolul unei întregi societăți, care după cum spune Shaw, nu știe cum să trăiască și nici cum trebuie să moară. O lume ce-și duce viața doar ca să-și umple buzunarele și nu ca să-și înzestreze mintea, în care toți se ocupă de bani și de niște oameni cărora să le dea menirea de a păstra o stare de lucruri sau o afacere pe drumul obișnuit „fără să priceapă în mod necesar care-i e sensul, întocmai cum un negustor de pe Bond Street sau un ser-

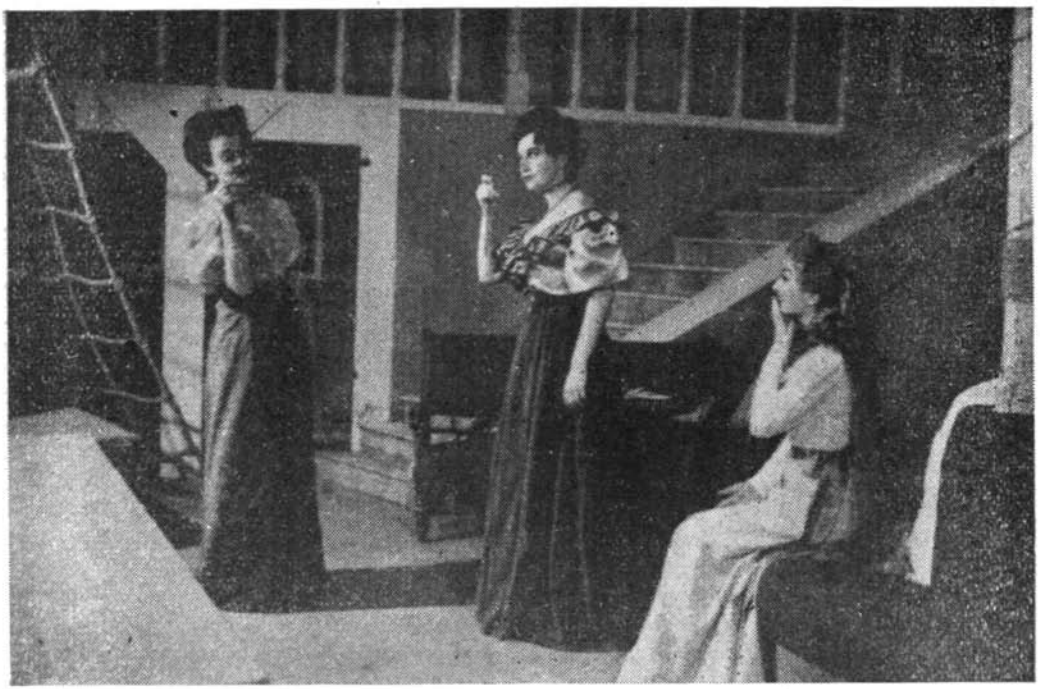
www.cimec.ro

vitor al casei face figură onorabilă fără să aibă habar de sociologie". Este o lume care merge la biserică ca să se achite de religie şi-i votează pe conservatori ca să se achite de obligaţia politică.

Bernard Shaw a început să scrie această piesă în 1913, inspirată — după cum ne-o spune el însuşi — de Cehov. A lucrat la ea pînă în 1919 cînd războiul luase sfîrşit, cînd fabricanţii de tunuri (Underschaft din *Maior Barbara)* devin căpitani ai finanţei (Mangan în această piesă, întruchipînd parazitismul accentuat al imperialismului, aşa cum remarcă criticul Silvian Iosifescu). Atmosfera piesei este într-adevăr influenţată de Cehov şi chiar de Tolstoi. Şi nici nu se putea ca spiritele acestor trei titani să nu se întîlnească pe planul înalt al problemelor umanităţii.

Shaw creează piesei o atmosferă lascivă, blazată, amorfă şi parazitară, îi dă drept cadru o casă clădită în chip de corabie pentru ca acţiunea să-ţi sugereze de îndată şi prezenţa valurilor şi lipsa cîrmei. Îşi pune personajele să grăiască adevărul despre ele însele şi despre soarta lumii lor, le obligă să se destăinuie, le dă unora dintre ele (personajelor feminine) frumuseţe diavolească, forţă de atracţie şi seducţie, dar nu şi suflet. Le ia altora şi picul de omenie care poate că îl au în viaţa de toate zilele (Mazzini Dunn), dar care nu este prin nimic folositor societăţii, pentru că, în cel mai bun caz, cei plămădiţi din acest aluat nu fac de obicei decît să se ascundă sau să se ţină departe în clipele de cumpănă. Îi obligă să se caricaturizeze singuri : „De cîte ori — mărturiseşte Mangan — întîlnesc un om care cîştigă o sută de mii de lire pe an, îmi scot pălăria şi-i dau mîna strigîndu-i : frate !... Eu nu pornesc niciodată afaceri noi. Îi las pe proşti să le înceapă. Ei îşi bagă toată averea lor şi a prietenilor lor şi o pornesc. Îşi scot sufletul şi-şi ruinează sănătatea ca să izbutească. Sînt ceea ce se numeşte : entuziaştii ! Dar la prima poticneală sînt daţi peste cap... În momentul ăsta apare adevăratul om de afaceri. Apar eu. Dar eu nu sînt prost ca ei... Ştiu că cel mai sigur mijloc de a ruina un om care nu se pricepe la bani e să-i dai ceva bani. Şi atunci exprim părerea mea cîtorva prieteni din City, care găsesc aceşti bani, fiindcă în materie de idei, chiar cînd sînt ale mele, eu las întotdeauna să se pîrlească alţii..."

Scenă din actul II



www.cimec.ro

Lumea aceasta este dezumanizată, idolul ei e unul singur : „Persoanele demodate — afirmă Ellie — mai cred şi azi că poţi avea suflet, fără bani ; ba chiar pretind că cu cît ai mai puţini bani, cu atît ai mai mult suflet. Noi tinerii de azi ştim mai bine ! Sufletul e un lucru foarte scump de purtat : mult mai scump ca un automobil, de pildă..." De aceea căsătoria este — ne-o spune tot Ellie — singura afacere ce merită să o facă o femeie.

Iată deci schiţate cadrul şi elementul uman pe care le foloseşte Bernard Shaw în *Casa inimilor sfărîmate*. Este vorba în primul rînd de o piesă de atmosferă în care se dezbat idei, dar nu este o piesă de acţiune şi singurul ei dinamism este imprimat de însuşi ritmul ideilor care se înfruntă, ceea ce impune o mare capacitate de interiorizare şi de exteriorizare din partea actorului, o nuanţare care să coloreze această atmosferă în spiritul dorit de autorul piesei.

Regizorul Radu Stanca a înţeles foarte bine specificul acestei piese şi şi-a formulat clar intenţiile în punerea sa în scenă. Impreună cu talentatul pictor Kuttler, el a asigurat piesei cadrul şi atmosfera, a folosit ritmuri diferite şi pauze, sugerînd convulsia, lipsa de sens, lincezeala, urmată de izbucniri de desperare. A înţeles că trebuie să facă din aceste personaje nişte măşti, nişte contururi care să păstreze înfăţişare omenească, singura lor aptitudine fiind însă de a exprima gîndurile lui Bernard Shaw despre ele. Dar în această privinţă, Radu Stanca nu a fost înţeles de către toţi colaboratorii săi. Aşa, de pildă, trebuie făcută o netă diferenţiere între felul cum şi-au înţeles şi întruchipat rolurile în special două din cele trei interprete feminine (Dorina Stanca în Lady Hushabye şi Angela Albani în Ellie Dunn ; Julieta Mărculescu în Lady Utterword a avut momente de realizare dar va trebui pe viitor să înveţe ce să facă atunci cînd nu are replică) — şi interpreţii rolurilor masculine care nu au realizat nici pe departe nivelul atins de cele două interprete.

De aceea, regizorul Radu Stanca nu a avut, din păcate, satisfacţia să-şi vadă încununată de succes preocuparea sa de a da omogenitate distribuţiei.

Ne-a impresionat cu totul defavorabil interpretarea pe care a dat-o actorul Vasile Brezeanu căpitanului Shotover.

Shotover este desigur un personaj ciudat, complex, aproape singular în analele dramaturgiei. El poartă ceva din autorul său, dar îţi aminteşte şi de Prospero al lui Shakespeare. Nu părăseşte însă cadrele piesei şi concepţiei lui Shaw despre lumea în care trăieşte el. E capabil să gîndească adînc dar nu să şi lupte, să combată şi de multe ori părerile lui au ecoul unei căinţe. El este personajul care declanşează în piesă ciocnirea de idei, dar în acelaşi timp, prin vîrsta şi lipsa de vigoare fizică, imprimă semnul deznădejdii.

Vasile Brezeanu nu a înţeles toate acestea şi a întruchipat un Shotover bonom şi chiar boem, dar nimic mai mult.

Nicolae Albani în rolul lui Hector Hushabye a fost depăşit de cadrul personajului, a fost timid acolo unde trebuia să fie cutezător, nesigur în ce priveşte propria lui concepţie despre acest rol, şi mai ales lipsit de seducţia, de marea seducţie pe care trebuia s-o exercite, dar şi de acea slăbiciune care-l făcea să fie mereu legat de soţia sa, lady Hushabye. Nicu Niculescu în rolul lui Mazzini Dunn nu ne-a lăsat să întrevedem caracterul personajului. Cornel Gîrbea şi-a caricaturizat fără expresivitate personajul, pe Mangan, l-a văduvit de trăsături esenţiale — cinism, egoism, urîţenie sufletească, dăruindu-ne în schimb o neconvingătoare şovăială şi slăbiciune. In sfîrşit, în rolul Tilharului, Constantin Stănescu a făcut tot ce a putut ca să apară ca un număr de atracţie, să fie o prezenţă episodică, fără să se încadreze în logica piesei. Apariţia şi dispariţia lui scenică nu credem că i-au lăsat spectatorului vreo semnificaţie.

Cu totul altul este nivelul interpretării rolurilor feminine. Dorina Stanca a fost fără îndoială ceea ce impune personajul : o foarte atrăgătoare prezenţă, dezvoltînd magnetism, dar dezvăluind totodată şi seceta lăuntrică, dezumanizarea. A ştiut să fie rece şi cerebrală, cinică. A evoluat în acest rol, cum spuneam mai sus, cu talent şi dezinvoltură, ferindu-se de şarje şi de caricatura neverosimilă.

Angela Albani în Ellie Dunn, deşi oarecum ştearsă în primul act, şi-a trăit apoi rolul cu convingere şi ne-a dat putinţa să întrevedem personajul pe care l-a interpretat.

Mircea ALEXANDRESCU

www.cimec.ro

Ca să pornești o ploaie...

Teatrul Municipal: *Omul care aduce ploaie* **de R. Nash**

Cine este acest observator care știe să prindă sub lupă agitația sentimentelor omenești, unduirea dunelor, fragilitatea mimozelor? Cine este poetul acesta romantic și exaltat, romantic fără pelerină, exaltat fără să treacă pe un alt astru, gingaș fără efeminare, plăsmuitor de oameni care aduc ploaie pe pămînturile dogorite și arse, plăsmuitor de „rainmaker"-i care dau hotărîre șovăielnicilor, temătorilor îndrăzneală și frumusețe fetelor bătrîne? Cine este acest Richard Nash?

I-am căutat numele în toate antologiile. In capitolul din fruntea căruia prezidează ca un patriarh O'Neill — nu există. Ultima „Panoramă a literaturii contemporane din Statele Unite", alcătuită de John Brown (1954), nu-l cuprinde (deocamdată). I l-am găsit însă într-un „Theatre-Arts" de anul trecut, alături de o fotografie. Este un băiat cu privire de ingenuă, cu o mustață aproape transparentă à la Errol Flynn, cu un zîmbet mai mult sfios decît vesel, cu un colț pieptănat atent pe creștet — frizură de licean îndrăgostit. De altfel, și el pare tot un elev, un elev la sfîrșitul clasei a XI-a, care se fotografiază pentru „diplomă". Chiar așa de tînăr nu este totuși. A trecut de 30 de ani, a scris cîteva scenarii pentru televiziune, pentru film și două piese pentru teatrele de pe Broadway. Dar nici *The Young and the Fair* (Tînărul și frumoasa), nici *Sec the Jaguar* (Privește jaguarul) n-au făcut să se vorbească despre el ca despre un Tennessee Williams sau despre un Arthur Miller (pomenesc numai dramaturgii cu faimă de după război). Ca să se întîmple aceasta, a trebuit să vină *The rainmaker*, spectacolul, apoi filmul, căci ca și piesa lui Miller: *Moartea unui comis-voiajor*, piesa lui Nash a inspirat un film, după cum se pare, excepțional, un film cu cea mai teribilă Lizzie de care dispune încă ecranul: Katherine Hepburn.

Deși autor de „Broadway-plays", Richard Nash — precum se pare — este unul dintre puținii dramaturgi americani care au reușit să se ridice deasupra convenționalismului comediei muzicale, care a invadat dramaturgia americană postbelică; el este unul dintre foarte puținii scriitori care nu au fugit de Broadway pe drumul dramei stăpînite de forțe întunecate, stranii și deprimante care-l întorc pe om la starea de patruped. *The rainmaker* radiază dragoste de viață și poezie. Este o piesă sinceră și înflăcărată, ca și ideea ei fundamentală: oamenii au nevoie de iubire și de speranță. Ca să pornești o ploaie cînd pămîntul, cînd cerul este secătuit, este nevoie de multă încredere: ca să devină femeie, ca să pară atrăgătoare, Lizzie trebuie ca ea să creadă mai întîi că este femeie. Mai întîi trebuie ca ea să izbutească să spună „sînt frumoasă".

După părerea mea, în piesă se disting două laturi neopuse, necontradictorii, ci complementare și armonioase: una stînd sub semnul neorealismului, mai ales al neorealismului cinematografic, cealaltă aparținînd aș spune, unui fel de neoromantism. Ce ține de una, ce ține de cealaltă?

Neorealismului îi aparține interesul autorului pentru niște oameni obscuri, atenția cu care este cercetată o familie de fermieri de undeva din Vest. Sînt trei băieți cu trei pălării cu boruri largi și o fată care știe să pregătească grozav budinca de lămîie. Sînt trei bărbați care cultivă pămîntul, îngrijesc vitele, se încing din cînd în cînd la o partidă de pocker, și o fată care ar fi putut să fie, la vîrsta ei, nevastă și mamă. Dar ce este dincolo de aceste date exterioare? Ce gînduri trec sub pălăriile cu boruri largi, ce sentimente înfioară cămășile cadrilate? Sînt întrebări caracteristice neorealiștilor (deși, desigur, nu numai lor). Este apoi „neorealistă" această banalitate aparentă, care domină mișcarea în scenă a personajelor. Totul pare că poartă pecetea vieții de toate zilele: Noah răsfoiește tot timpul registrele, însemnînd pierderile și cîștigul; în lipsa fetei, tata pregătește micul dejun; Jim mezinul, povestește cum s-a distrat miercuri seară la Club, șeriful își laudă cîinii, Lizzie pune masa și, cînd așteaptă un musafir, aleargă sus să-și îmbrace rochia cea nouă. Fiecare moment aduce aminte nu de un tablou aranjat artistic, ci de o fotografie instantaneu. Cotidianul este arătat

www.cimec.ro

Scenă din actul I

tat cu o simplitate care aduce aminte de Zavattini şi de De Sica. De altfel, toată piesa — purtînd probabil ecourile experienţei de scenarist a lui Nash — are în ea ceva cinematografic. Tablourile scurte au parcă nervozitatea secvenţelor de peliculă. Acţiunea desfăşurîndu-se alternativ pe trei planuri, lumina care se stinge şi se aprinde pentru ca jocul să se mute în altă porţiune a scenei, trecerea rapidă de la un grup la celălalt dau parcă sentimentul că textul a fost „decupat" şi că aici a intervenit montajul.

Interesant este că deşi Nash are atîtea puncte comune cu şcoala cineaştilor de la Roma, există o zonă în care nu-i întîlneşte. Neorealiştii mimează o anumită detaşare de fapte, ei vor tot timpul să aibă aerul unor autori de documentare care s-au întîmplat la faţa locului şi au filmat ce au găsit. Nash nu poate să ţină distanţa. El este un temperament înfocat, impulsiv, este un imaginativ care nu vrea să înfăţişeze viaţa „pur şi simplu", „fără comentariu", ci simte nevoia s-o transfigureze. „Ca să porneşti o ploaie e nevoie de o mare încredere". Aceasta nu este numai o simplă replică. Fără să fi fost reluată aidoma, fraza aceasta este, în fond, leitmotivul întregului text, este motto-ul piesei. In funcţie de această idee sînt caracterizaţi de altfel şi eroii. In funcţie de această idee sînt fixate locurile lor în viaţă. Jos, pe sol, se află Noah. El este „singurul om cu picioarele pe pămînt". Dar el ţine — vai ! — pe pămînt nu numai picioarele. Registrele, cifrele, bilanţurile îl fac să străbată viaţa pe burtă, ca reptilele, preocupat să găsească fiecărei bucurii un echivalent în cifre, fără să-şi poată ridica privirea de pe hîrtii, fără să poată zări nici cerul, nici piscurile. Sus de tot, în stratosferă, este Starbuck. El trăieşte într-un univers al fanteziei, se hrăneşte cu năsoci, aleargă după himere, îmbată cu vorbe şi cu istorisiri despre o Melisandă, „soţie a regelui Hamlet", făgăduieşte să alunge uraganul şi să aducă ploaia, povesteşte cum a acoperit cerul cu nori ca o cireadă de bizoni albi, cum a înverzit pămîntul şi cum a trecut călare chiar prin curcubeu. „Undeva la mijloc" între stele şi cîmpii, între Noah şi Starbuck, este un băiat care tînjeşte după pălăriuţa roşie a lui Snookie, un tată care înţelege că a venit vremea să stea de vorbă cu copiii lui „despre unele lucruri", o fată care ar vrea să spună cuiva „bărbatul meu" şi să audă

www.cimec.ro

Fory Etterle (Starbuck) şi Clody Bertola (Lizzie)

un glas de om care întreabă : „Lizzie, costumul albastru e călcat ?“ „Undeva la mijloc“ este viaţa, sînt oamenii. Şi oamenii nu vor să fugă de pe planeta lor într-o constelaţie populată de melisande, dar nici nu vor să se tîrască printre ierburi. Oamenii au nevoie de frumuseţe, de puritate, de vis. Fără poezie, viaţa se usucă, se chirceşte, ca iarba preeriei în timpul secetei. Piesa lui Nash se termină cu strigăte de bucurie : „Ploaie ! O să plouă ! Vine ploaia ! Fraţilor, o să plouă !“ De fapt, ploaia venise înaintea fulgerelor şi a tunetelor. Jim avusese curajul să ia pălăriuţa roşie şi să înceapă să judece cu capul său, iar Lizzie — iubea. Chiar dacă n-ar fi căzut din cer nici o picătură, Starbuck, plăsmuitorul, îşi făcuse datoria : adusese ploaie.

Ca un văl, ca un abur, o pornire romantică. exaltată aproape, învăluie toată piesa. Dar romantismul nu are nimic desuet, iar exaltarea nu are nimic retoric. Totul este sincer, ca acel „yupi“ pe care-l strigă eroii cînd simt apropiindu-se fericirea. Romantismul piesei este contemporan nu cu Lamartine. ci cu noi. De aceea, lirismul îndrăgostiţilor nu cunoaşte exagerările din declaraţiile cavalerilor cu plete şi cu cilindru, nici artificialitate. De aceea, eroii pun între durerea lor şi lumea înconjurătoare un strat amortizor. De aceea, Lizzie îşi compune în zilele obişnuite o mască voioasă. De aceea şi elanurile sentimentale se termină totdeauna nu cu o mînă pusă pe inimă, ci cu o poantă ironică sau autoironică, printr-o coborire bruscă pe pămînt, printr-o frază voit prozaică, menită să salveze de ridicolul literaturizării. De aceea, după ce Jim spune : „O noapte caldă are ceva... nu ştiu ce, dar parcă te răscoleşte pe dinăuntru“ — adaugă : „Bine, tată, dar de ce nu vine odată Lizzie să ne facă de mîncare ?“

A spune că Liviu Ciulei, de astă dată nici actor, nici scenograf, ci director de scenă, a înţeles foarte bine toate acestea — înseamnă a spune extrem de puţin, căci *Omul care aduce ploaie*, pe scena Municipalului, înseamnă, pentru mine cel puţin, incontestabil, unul dintre cele mai bune spectacole din ultimul timp, un succes căruia nu-i este destinată numai o singură stagiune. Ceea ce surprinde la Ciulei în calitate de director de scenă este armonia, echilibrul. Direcţia de scenă este inteligentă, dar cerebralitatea nu sterilizează zona afectelor. Direcţia de scenă este plină de

www.cimec.ro

efuziuni, dar exploziile sentimentale nu au niciodată un aer anacronic (aşa cum — vai ! — se întîmplă atît de des cînd regizorii vor să fie lirici). Direcţia de scenă este romantică, dar niciodată romanţioasă, respiră rafinament, dar rafinamentul nu are nimic ostentativ şi nu înăbuşă nici un moment cadrul. Ce curios ! Un asemenea echilibru este în general un apanaj al maturităţii. Dar iată-l acum virtute suplimentară a tinereţii. Ciulei trebuie elogiat pentru gingăşia cu care a dezvăluit portretul fiecărui erou, pentru gingăşia cu care a revelat relaţiile dintre personaje. Oamenii din casa fermierului Curry sînt legaţi printr-o familiaritate voioasă, uneori acidă, alteori certăreaţă, brutală, totdeauna însă — chiar atunci cînd faptele contrazic — îmbibată de tandreţe. Gesturile actorilor sînt pline de intimitate : Jim intră pe fereastră, cînd trec pragul bărbaţii îşi aşază maşinal pălăriile în cuierul de după uşă, cînd discută tatăl şi fata, se aşază cu coatele pe masă ca doi copii, Curry şi cei doi băieţi stau pe canapeaua şerifului cu stîngăcia cu care se stă în faţa fotografului. Un merit deosebit al regiei e de a nu fi autohtonizat atmosfera Far-West-ului, pentru că a dat spectacolului rotunjime, pentru prologul muzical cînd Curry apare cu luleaua în gură şi cu garniţa de lapte, privind îngrijorat cerul şi desfăcînd fără pripă cortina cadrilată (într-adevăr, ca într-un film neorealist care începe cu glasul comentatorului prezentînd locurile unde se petrece acţiunea). Tablourile sînt unite printr-un excelent motiv muzical (magnetofonul hîrîie însă ca un gramofon cu pîlnie), un motiv în care răsună şi se amplifică stările sufleteşti ale eroilor, prelungind de exemplu, după ce s-a stins lumina, explozia de bucurie a lui Lizzie, care începe să pregătească masa pentru File. Bravo pentru sfîrşitul spectacolului, pentru chiotul final pe care-l dă distribuţia toată cu faţa la public şi cu mîinile întinse — „ploaie, ploaie, ploaie" — pentru ploaia adevărată care începe în scenă (fără indicaţia dramaturgului şi fără teamă de naturalism). Bravo, aş adăuga, tinerei generaţii de regizori care ne-a făcut în ultimul timp surprize atît de mari şi care ne dă astăzi atîtea speranţe.

Şi trecînd acum la discutarea distribuţiei, toată lauda pentru interpreta lui Lizzie, pentru Clody Bertola ! Domnul Starbuck, mi-aş permite să spun, a adus ploaie nu numai în viaţa domnişoarei Curry, ci şi în cariera ei actoricească. In sfîrşit, calapodul croit în ultimii ani prin contribuţia zeloasă a regizorilor s-a rupt. Actriţa s-a înălţat cu brio deasupra ultimelor ei interpretări şi Lizzie a sa aminteşte (nu exagerez cu nimic) eroinele lui Bette Davis. Este o Lizzie fermecătoare, inteligentă, reţinută şi desperată, copilăroasă şi matură. O Lizzie băieţoasă, care vrea să discute „ca între bărbaţi", o Lizzie frumoasă, caldă, feminină, cu părul pe spate, o Lizzie mîndră, care nu vrea să-şi prindă bărbatul cu arcanul, o Lizzie care-şi pierde capul din dragoste, o Lizzie gospodină, preocupată de budincă şi friptură, o Lizzie caraghioasă şi vampă, o Lizzie care se schimbă de la o scenă la alta, de la o replică la alta, aşa cum se schimbă apa mării, mereu aceeaşi şi în fiecare clipă alta. Evoluţia personajului e fină şi fiecare moment plin de subtilităţi. Dimineaţa, Lizzie apare, în capul scărilor ţopăind, strigînd : „'neaţa", ca un ştrengar, luîndu-l pe Jim de moţ ca un băiat care îşi dă importanţă faţă de un puşti. Seara, în faţa ajutorului de şerif pare pierdută. Dă din colţ în colţ să nu rămînă singură cu el, vrea „s-o şteargă" de cîte ori momentul se dovedeşte prielnic, tace stingherită, îşi frămîntă nasturii de la bluză, se aşază din zăpăceală pe pălăria lui File, se scuză cu un surîs chinuit, nu ştie ce să spună şi întreabă stingherită, cu o voce în falset, dacă File nu vrea o cafea cu lapte, apoi dă în neştire amănunte despre prepararea vişinatei. Cînd îşi dă seama cît e de caraghioasă, face un gest desperat şi comic. Cînd File laudă frumuseţea brunelor, îşi atinge cu un gest necontrolat părul bălai şi îl aprobă cu cea mai hazlie lipsă de convingere. Egală prea multă vreme cu ea însăşi, Clody Bertola s-a depăşit de data aceasta pe sine însăşi şi, în scenă, i-a depăşit pe toţi ceilalţi.

Aceasta nu înseamnă că prezenţa domnului Starbuck poate fi ignorată. Fory Etterle îi cultivă mai ales latura de „Mefisto pozitiv". Este insinuant, sagace, autoritar. Lazăr Vrabie insistă mai mult pe lirismul personajului. El luminează mai puternic visătorul. De aceea, cînd ţine mătura pe umăr, străbătînd odaia ca un ostaş cu puşcă, are aerul unui copil, pierdut în joc, iar în magazie, cu chitara,

www.cimec.ro

pare un adolescent fragil. Etterle face un Starbuck versat, puțin obosit, puțin blazat. Vrabie ne arată un Starbuck mai naiv, mai sentimental, mai duios, uneori stîngaci, puțin infantil, dar un Starbuck entuziast și sincer. Nici Etterle, nici Vrabie nu realizează însă seducătorul. Farmecul învăluitor al personajului nu se înfiripă, nici formidabila dezinvoltură a eroului și de aceea aureola de poezie și vrajă de pe creștetul omului care aduce ploaie nu se distinge în sală.

Intre interpretările celuilalt rol distribuit în dublu exemplar, rolul lui Jim, mi se pare că există un decalaj. Petrică Vasilescu este mai săltăreț, mai dezinvolt. Jim al său e de-a dreptul delicios : e plin de naivități, dar nu-i neghiob, este înflăcărat, „stăpînit de o aspirație nedeslușită", minte fără obișnuință, se preface ca un om care nu poate să fie ipocrit. Victor Rebengiuc este prea precipitat, prea certăreț. Glasul său păstrează prea constant tonul de hartă. El dă portretului lui Jim o culoare compactă, unică, fără nuanțe. De aceea mișcările sufletești ale lui Jim, revenirile, supărările lui își pierd poezia, transformîndu-se în simple capricii de copil răzgîiat.

Intrucîtva invers se întîmplă cu rolul lui File. Distribuția a doua are un ascendent asupra celei dintîi. Mircea Albulescu este mai maleabil decît Petre Gheorghiu. El folosește uneori, ca argument, privirea. Și zîmbetul. Un zîmbet abia perceptibil, oblic. Dar rolul lui File este inadmisibil de schematizat în spectacol. Ajutorul de șerif a fost redus la o singură dimensiune : la decepție.

Privită la microscop interpretarea are, în unele zone, fisuri. Privită din stal, scena dă sentimentul că sprijină o echipă sudată, care pune în acest spectacol cu mult mai mult decît conștiință profesională. Este excelent Ștefan Ciobotărașu, cu masivitatea, cu ponderea, înțelepciunea plină de lirism pe care i le dă bătrînului Curry. Este foarte bun Dinu Dumitrescu în rolul lui Noah. Nici o trăsătură nu este acuzată excesiv. Bărbatul „cu picioarele pe pămînt" nu este detestabil, nici mărginirea sa nu este transformată în infamie, nici personajul nu este redus la o singură dimensiune. Interpretul i-a dat lui Noah complexitate, i-a dat chiar tandrețe. O tandrețe uscată, uneori crudă, alteori revoltată, o tandrețe plină de semitonuri.

Este foarte bun decorul lui Paul Bortnovschi și Mircea Bodianu. Ferma Curry are ceva care aduce aminte de filmele despre Vestul îndepărtat. Ficusul din față sugerează peisajul. Jumătatea de perete te lasă să bănuiești cîmpia fără sfîrșit. Scara de lemn, scaunele cu spătar înalt, masa rotundă refac atmosfera rustică, și cîteva detalii (nu multe ca să încarce, ci doar cîteva : o lampă, o sticlă cu cerneală, cîteva farfurii de ceramică, o tingire de alamă de lîngă cămin și chiar perdeaua cadrilată) dau interiorului intimitate, căldură familială. Sînt bune costumele Mariei Bortnovschi, pentru că nu urmăresc să exemplifice cu orice preț un jurnal de modă american, pentru că trădează înțelegere psihologică. Este foarte bună traducerea, stilul familiar, direct al lui Nash nu a fost trădat. Replica este spontană, fraza nervoasă, trecerile pline de firesc.

Pe cine să mai laud ?

Ce final să fac pentru ca și ultima frază să lase un gust dulce ?

Voi termina mai bine fără încheiere. Ce am avut de spus, am spus, iar cronicarilor care folosesc entuziasmul numai la desert, nu vreau să le semăn.

Ecaterina OPROIU

Un rol clasic într-o interpretare nouă

Teatrul Evreiesc de Stat : *Tevie lăptarul* de Șulem Aleihem

Se știe cît de rar reușește dramatizarea unei opere în proză și mai ales a unei capodopere. Este, deci, cu atît mai mare meritul lui Beno Poppliker în reușita dramatizării capodoperei lui Șulem Aleihem după ciclul de povestiri *Tevie lăptarul*. Cîțiva ani de-a rîndul, T.E.S. a jucat piesa în regia lui Mauriciu Sekler, cu I. Havis în rolul titular. În stagiunea aceasta, Beno Poppliker semnează și regia, alternînd acum cu I. Havis întruparea lui Tevie.

Cîteva cuvinte despre piesă :

In general — afară de cazurile de nepricepere a celui care face o dramatizare —,

www.cimec.ro

nereuşitele se datoresc, credem, nu greutăţii de a concentra în cadrul limitat şi cu legi fixe al unei lucrări dramatice ampla desfăşurare pe întinderi vaste a romanului. (N-au fost scutite de eşecuri — chiar în mîini pricepute — nici dramatizările după simple nuvele.) Şi apoi, în ultimă analiză, nici romanul — în ciuda spaţiului aparent nelimitat pe care ţi-l pune la dispoziţie şi a varietăţii formelor de care te poţi servi — nu e lipsit de constrîngeri. Să mai spunem oare că şi piesa de teatru oferă posibilităţi de spargere a zăgazurilor, fără să înunzi totuşi condiţia primă ca o piesă să devină spectacol ?

Greutatea dramatizării constă — ni se pare — în necesitatea de a preschimba întreaga gamă de mijloace care stau la dispoziţia prozatorului, în limbajul unic, specific teatrului — dialogul, şi anume dialogul scenic — (spre a nu mai aminti şi deosebirea fundamentală a punctului de plecare în construcţia fiecăruia din genuri). Naraţiunea din roman sau nuvelă nu poate fi decît avar utilizată în teatru şi nu fără riscuri. La fel, monologul interior — una din formele introspecţiei — nu poate fi pus la contribuţie, afară de cazurile în care dramaturgul acceptă arbitrarul monolog în faţa spectatorului. Dar şi atunci, cît loc îi poţi da monologului, fără a expune piesa — chiar concepută ca piesă — unui plus de convenţional, în cadrul şi aşa convenţional al teatrului ? Deci, în timp ce în proză se poate desfăşura, cu ajutorul naraţiunii şi al introspecţiei, întregul univers sufletesc al eroilor, dramatizarea limitează şi, fatal, îl falsifică. Şi nici de contribuţia cu text de la el, a celui ce dramatizează, nu poate fi vorba, fără primejdia imixtiunii. Căci, spre deosebire de orice creaţie, în care trebuie să simţi pecetea personalităţii autorului, autorul dramatizării nu trebuie să se lase simţit, el avînd singurul rol de a ne face să luăm contact nemijlocit — în limbaj scenic — cu lucrarea pe care a dramatizat-o.

Acest lucru — deloc uşor — i-a reuşit lui Beno Poppliker. Meritul său nu e cu nimic mai mic prin faptul că există şi alte reuşite dramatizări (ca, de pildă, cele folosite în Uniunea Sovietică, la timpul său, de Mihoels sau Goldblatt, iar la noi, de ansamblul „Ikuf"). Ba am zice că meritul lui Beno Poppliker e cu atît mai

Isac Havis (Tevie) şi Bella Blau (Beilke)

mare. Căci, deşi „je prends mon bien d'où je peux" (topindu-l desigur la focul personalităţii tale), simţi că sursa de bază a dramatizării lui Beno Poppliker este Şulem Aleihem, cel mai autentic Şulem Aleihem, iar dramatizarea Poppliker este una dintre cele mai bune ce cunoaştem. De asemenea, nu e mai mic meritul lui Beno Poppliker, dacă ciclul de povestiri după care a făcut dramatizarea este prin excelenţă scenic. La Şulem Aleihem, personajele se înfăţişează, de obicei, în acţiune, singure, citeodată chiar de-a dreptul în dialog şi aproape întotdeauna în monolog. Un monolog care te roagă parcă să-l prefaci în dialog ; un monolog care conţine în sine forţa motrice a unui conflict bine închegat şi sever strîns, sub aparentul „nan mus reid" („nouă coţi de vorbă lungă") din acel atît de specific şulem-aleihemean „în legătură cu ceea ce zici dumneata" — nezis de altfel, de nimeni — daclanşator de minunaţi afluenţi, necesari albiei centrale a conflictului şi conturării eroilor. Şi nu e mai mic meritul lui Beno Poppliker prin faptul că eroii din ciclul de povestiri „Tevie lăptarul" sînt caractere atît de puternic dăltuite şi reprezentînd întregi categorii sociale şi morale, încît conflictul pe plan individual şi general este conţinut în confruntarea structurii acestor caractere între ele. Atît de mare este forţa lor de

www.cimec.ro

autocaracterizare prin acțiune și monolog încît, dacă ai prinde între culise nu numai pe Tevie sau Goldă, ci un personaj care are două replici, el ți-ar putea spune despre sine și despre ceilalți, lucruri de dinainte de ridicarea cortinei și, poate că, și de după ce se lasă cortina.

In teatrul lui Goldfaden — creatorul teatrului evreiesc — purtătorii mesajului său de satirizare a „epitropilor" și a obscurantiștilor religioși sînt în realitate simple „roluri", pretexte, de cele mai multe ori ingenios confecționate, pentru spectacol, dar de puține ori oameni vii. La Iacob Gordin — reformatorul teatrului evreiesc — personajele sînt într-adevăr oameni vii, dar realizați mai mult din date cerebrale, pentru necesitățile conflictului imaginat, spre a pune în dezbatere anumite probleme; oameni cu o existență limitată la cuprinsul celor trei sau patru acte. Spre deosebire de Goldfaden, *la care la început a fost spectacolul*, și de Gordin, la care *la început a fost problema*, la Șulem Aleihem — chiar în piesele scrise de el, dar mai ales, în cele realizate după proza sa — *la început a fost omul, la început au fost caracterele.*

Ce a realizat regizorul Beno Poppliker cu sine însuși în rolul titular și cu interpreții celorlalte roluri, din galeria de oameni puși la dispoziție de minunatul text atît de reușit dramatizat?

Pînă la Tevie, în regia dumisale, cunoșteam doi Tevie: unul în direcția de scenă a lui I. Mansdorf la teatrul „Ikuf", nu mult după 23 August — cu Mansdorf în rolul titular —, și un Tevie, tot în dramatizarea lui Beno Poppliker, în regia — cum am mai spus — a lui Mauriciu Sekler, jucat tot de Teatrul Evreiesc de Stat, pînă în stagiunea aceasta, cu I. Havis în rolul titular. Tevie al lui Mansdorf era monumental, patetic, avînd probabil ca punct de plecare monologul — de după pierderea celei de a doua fiice, fugită cu un neevreu —, monologul „șteit a boim..." — „stă un copac în mijlocul pădurii și vine cineva și smulge o cracă și încă o cracă și încă una și lasă copacul despuiat de crăci și ramuri și frunze...". Tevie al lui I. Havis, în direcția de scenă Sekler, deși tot statuar, era cu o claviatură mai variată, umanizat, bogat în nuanțări.

Păstrînd întreaga admirație pentru Tevie în viziunea regizorală a lui Sekler și în neuitata interpretare a lui I. Havis, ne-am bucurat să vedem îmbogățită galeria Tevie, cu viziunea regizorală Poppliker din propria dumisale interpretare. Se pare că, neignorînd acel „stă un copac în mijlocul pădurii", Tevie al lui Beno Poppliker — regizor și interpret — este totuși și acel „Tevie nu e muiere" pe care nu ne amintim a-l fi auzit în piesă, dar prezent în ciclul de povestiri. Adică, spus mereu, tocmai pentru că știe că are în sine unele moliciuni, și duioșii, și candori oarecum din Goldă, femeia lui atît de mamă și cloșcă. Desigur, dominanta personalității rămîne „stă un copac". Dovadă că atunci cînd el spunîndu-i Havei: „așa a fost lumea orînduită de dumnezeu" și ea îi răspunde „și de ce a împărțit dumnezeu oamenii în evrei și neevrei, în săraci și bogați..." etc., el uită de duioșia lui de tată și, crescut uriaș, intratabil, replică: „titiii, ai pornit-o prea departe spre cer! Atunci cînd o găină începe să cînte ca un cocoș, o trimiți repede-repede sub cuțitul hahamului!" Și o alungă pe Have. Iar după fuga ei cu Hwetke, el are tăria să-i spună Goldei ebraicul „Have loi huiu, loi huiu have" — „Have e cașicum n-a existat" — și îi cere Goldei să se descalțe și să se așeze împreună cu el la pămînt, ca după un mort. Pe această dominantă se întrețes totuși moliciunile, duioșiile amintite.

Dar poate că toată bogăția simfonică, atît a lui Tevie cît și a conflictului piesei, ba chiar punctele de plecare ale conflictului sînt cuprinse, ca într-un focar de lumină, în scena cu Hudl, care e îndrăgostită de studentul revoluționar Percik. Deși cu cîteva clipe mai înainte, se resemnase să o vadă pe Hudl luată în căsătorie de văduvul mitocan Leizer Wolf, măcelar bogat din apropiere, și știind ce nefericită va fi Goldă că nu-și va vedea fata „fericită" — așa cum înțelege ea, Tevie se face complice cu sine însuși, împotriva a ceea ce este „babac" în el și născocește o stratagemă cu care s-o cîștige și pe Goldă pentru Percik, simplu fiu de „papirosnik" sărac. Totuși atunci cînd află de la Hudl că ea îl urmează pe Percik în deportare — se pare, în Siberia — el îi spune o parabolă cu puii de rață clociți de o găină și porniți să înoate pe întinsul apei. „Și cloșca stă pe malul apei și cotcodăcește după pui, cotcodăcește...".

www.cimec.ro

In schimb, la răspunsul — deşi înţelegător, totuşi ferm al lui Hudl — „şi pentru că biata cloşcă stă şi cotcodăceşte pe malul apei, puii de raţă nu trebuie să înoate?", Tevie, o clipă surprins de „cutezanţa" fiicei, se luminează deodată şi, plin de mîndrie şi fericire paternă, spune, parcă adresîndu-se lumii întregi: „Voi auziţi vorbe? Nu sînt cuvinte simple astea! Vorbesc fiicele lui Tevie! Fiicele lui Tevie nu vorbesc aşa în vînt..." Şi înhamă calul la căruţă s-o însoţească pe Hudl la prima staţie de drum de fier, pentru drumul ei spre o viaţă nouă, pentru un viitor nou al omenirii.

Beno Poppliker a realizat o scenă de neuitat în simplitatea, căldura şi grandoarea ei, şi în acelaşi timp, una de punct nodal al conflictului şi al creşterii lui Tevie în înţelegerea — fie şi intuitivă — a vremurilor noi, aduse în casă nu numai de Hudl, ci şi de Have. Se poate presupune că atunci cînd el, înţelegînd nefericirea celei mai mici dintre fiice — Beilke — măritată cu afaceristul odios Pedoţer, îi opune fericirea lui Hudl — deşi ea trăieşte în sărăcie şi primejdii —, Tevie vizează şi fericirea Havei. Şi, în conştiinţa lui Tevie, îşi face tot mai mult loc înţelegerea pentru clocotul de-afară, adus de Hudl şi Have în căminul atîţia ani liniştit, înţelegere care culminează în împăcarea cu Have. Asa că atunci cînd autorităţile ţariste pun la cale devastări şi pogromuri şi, pînă la urmă, îl alungă din satul în care a trăit şi a muncit la fel cu părintii, bunicii, străbunicii si stră-străbunicii, îngropaţi aici, Tevie, cu toate că ar vrea să se arunce la pămînt, să-l sărute şi să sărute fiecare ungher al locuinţei în care si-a crescut copiii şi a murit Goldă, pleacă din sat liniştit şi încrezător în ziua de mîine (aşa cum o vesteşte o scrisoare de la Hudl: „un mîine în care — cum repetă după Hudl — lumea va fi răsturnată cu capul în jos şi cu picioarele în sus") şi încheie piesa extaziat: „va fi o lume, aşa zile să avem noi!"

Regia şi interpretarea lui Beno Poppliker au reuşit, prin tonuri estompate, tonuri în surdină şi prin nuanţe infinitisimale să evite un „happy end" şi au realizat un moment de intens şi grav şi, în acelaşi timp, luminos dramatism.

Regretăm că nu am putut vedea şi pe I. Havis în regia lui Beno Poppliker, spre a ne da seama dacă a mai putut creşte după neuitata sa interpretare sub regia lui M. Sekler, deşi ne întrebăm cum ar mai fi putut creşte. Un lucru este sigur: avem doi Tevie, la fel de valoroşi, fiecare în felul său.

In ce o priveşte pe Dina König, ea a rămas aceeaşi magistrală, inegalabilă Goldă din regia lui M. Sekler. Este un merit al direcţiei de scenă, semnată de Beno Poppliker, că n-a încercat — de dragul unei eventuale noi viziuni — să schimbe ceva atît de finit, cum este Goldă în interpretarea iniţială. Dar, dacă a încercat cumva şi nu a reuşit, nu se pune oare întrebarea: care e, în general, contribuţia regiei la marile personalităţi artistice — şi în acest caz, oare e Golda Dinei König, Golda lui Sekler, sau Golda Dinei König însăşi? Intrebarea se pune cu atît mai mult cu cît Tevie al lui Beno Poppliker şi Golda Dinei König — care s-au completat atît de armonios în toate momentele spectacolului — au rămas în bună măsură izolaţi de restul personajelor. Oamenii, caracterele din excelenta dramatizare a lui Beno Poppliker, au fost pe scenă simple roluri. Unele chiar şarjate, caricaturizate, iar altele simple scheme.

Dacă, în Tevie, regia Poppliker a creat — cu ajutorul interpretului Poppliker — un Tevie antologic, iar pe Goldă ne-a lăsat-o la fel de antologică, regizorul trebuie să reflecteze asupra nereuşitei cu cei mai mulţi din interpreţii celorlalte personaje. Să reflecteze cu atît mai mult, cu cît aproape toţi interpreţii sînt actori încercaţi care au dat, în cei aproape zece ani de existenţă a Teatrului Evreiesc de Stat, creaţii valoroase.

In schimb, i-a reuşit regiei să creeze cadrul şi atmosfera potrivită fiecărei scene, unele fiind cu totul remarcabile, cum e, între altele, inserarea din actul întîi, sau momentul dictării scrisorii, ca şi cel care precedează moartea Goldei.

La crearea cadrului şi atmosferei au contribuit remarcabilele decoruri ale lui M. Rubingher şi, cîteodată, muzica sem-

www.cimec.ro

nată H. Schwartzman şi H. Reininger, căreia avem să-i reproşăm aducerea în cadrul patriarhal al piesei a hibridităţii unor elemente muzicale ce se voiau, probabil, „moderniste".

In general, un spectacol care rămîne în amintirea acelora care au avut norocul să-l vadă şi care trebuie să rămînă în repertoriul permanent al teatrului.

Ury BENADOR

Constatări

Teatru la microfon : *Văduva isteaţă, Familia anticarului* de C. Goldoni

Am vrea ca odată cu analizarea celor două piese de Goldoni, pe care le-am audiat în cadrul emisiunilor de teatru la microfon, să ne oprim incidental asupra condiţiilor înseşi ale acestui gen.

Departe de noi gîndul ca, în cadrul unei cronici dramatice, să facem o cercetare aprofundată a acestor condiţii, precum şi a realizărilor teatrului radiofonic. Ne mărginim să dăm glas unei constatări la care am fost conduşi de audierea pieselor la radio şi în special a acestor două de care am pomenit, ţinînd în primul rînd să ridicăm problema şi s-o sugerăm pentru o eventuală dezvoltare ulterioară, mai pe larg decît o facem noi acum.

Este o realitate : teatrul la microfon nu şi-a aflat încă formula liminară, soluţia care să poată îngădui fără rezerve caracterizarea manifestărilor lui, drept artistice. Cunoaştem handicapurile acestui gen de manifestare artistică, sîntem de acord că ele nu pot fi depăşite cu uşurinţă, dar avem impresia — şi-o spunem fără ocol — că nici nu se caută prea mult o expresie nouă. Aceleaşi efecte tehnice, menite să sugereze anumite situaţii, acelaşi stereotip tropot de cai sau vuiet de vînt, amestecat poate şi cu hîrîitul unei imprimări străvechi, îl fac pe auditor să se gîndească mai degrabă, plin de curiozitate, cu ajutorul căror mijloace primitive se realizează acest efect decît asupra semnificaţiei lui în acţiunea şi atmosfera la care ar trebui să contribuie. Acelaşi, am spune, manierism în crearea atmosferei specifice teatrului radiofonic nu-l poate smulge pe auditor din mediul lui, care nu are ambianţa unei săli de spectacol, ci prezintă doar obişnuitul căminului său de fiecare zi, ce îi împiedică poate intrarea în atmosfera cerută de piesă. Dacă senzaţia ce i se transmite auditorului nu izbuteşte să înlocuiască cu succes aceste lipsuri, zadarnic vom căuta să-l convingem prin conţinutul operei respective. Dar ce să mai spunem cînd şi acesta este înecat într-o monotonă recitare, parcă a unui singur glas. Pentru că aici credem că trebuie căutată în primul rînd pricina. Ştim că altele vor fi condiţiile teatrului radiofonic cînd se va perfecţiona emisiunea televizată. (Ne menţinem unele rezerve şi în privinţa acesteia.) Dar pînă atunci ne întrebăm ce e de făcut în actualul stadiu al teatrului la microfon. Nu ne grăbim cu răspunsul. Dar analizînd două piese de Goldoni, vom izbuti poate să aflăm o orientare în depistarea adevăratelor cauze.

Goldoni folosea o paletă bogată, foarte bogată chiar, în redarea caracterelor şi situaţiilor, iar verva şi observaţia lui, deopotrivă fine şi categorice, simple şi expresive au făcut ca dramaturgia lui — apărută la un moment de răscruce în evoluţia spirituală a omenirii — să-şi aibă marca specifică. O lume întreagă, o lume reală, cu obiceiuri, sentimente, idei şi prejudecăţi trăieşte în piesele veneţianului care s-a născut acum două veacuri şi jumătate. Lumea aceasta trăieşte şi azi cu aceeaşi intensitate şi vibrează pe aceleaşi corzi umane, pentru că tipurile lui Goldoni sînt şi universale şi eterne. Ele se mişcă în cadrele unei epoci şi ale unor locuri precis delimitate geografic, dar mesajul operei lui este al întregii omeniri. Este o lume pestriţă, lumea aceasta pe care ne-o descrie Goldoni şi dacă radioului îi lipseşte paleta bogată a culorilor, posibilitatea de a ne înfăţişa chipurile, de a reda mimica, îi rămîne în schimb larg deschis cîmpul exploatării vocilor, cultivarea verbului şi magiei sale.

www.cimec.ro

Iată, de pildă, ce constatăm audiind două piese de Goldoni în cadrul emisiunii teatru la microfon :

Văduva isteață, o comedie grațioasă din prima perioadă a creației goldoniene, cu acțiunea desfășurată într-un tempo rapid, trepidant, risca să apară în emisiune radiofonică mai degrabă monocordă și sărăcită. Scrisă într-o altă manieră *Familia anticarului*, o satiră de-un comic abundent cu implicații mai profunde și mult mai pretabilă la cerințele unei audiții radiofonice, a apărut de-a dreptul ștearsă. Paradoxul este deci grăitor. Teatrul la microfon trebuie în primul rînd... să se audă.

Familia anticarului este o comedie axată de fapt pe un singur rol și care pornește de la pretextul ridiculizării falselor preocupări și a maniilor heraldice. Nu întîlnim în această piesă nici unul din motivele frecvente epocii : căsătorie silită, dragoste prigonită de un tutore bătrîn și avar, quiproquo-uri sau travestiri. Piesa este o sugestivă pictură de caractere, scrisă cu o aparentă bonomie. Goldoni își propune și izbutește să demonstreze aci, folosind o subtilă și variată ironie, triumful bunului simț, al spiritului de ordine, asupra trufiei și incapacității aristocratice, izbutește să ridiculizeze cu o artă captivantă falsele aparențe și preocupări.

Dacă regia (Titi Acs) ar fi căutat să exploateze posibilitățile piesei, folosind și optica noastră de azi, și să adîncească ridicolul personajelor burgheze, al Doralicei, susceptibilă deopotrivă de a fi caricaturizată cu multă ironie datorită ostentației cu care-și afirmă superioritatea, invocînd zestrea respectabilă pe care o are, interpretarea s-ar fi îmbogățit în sensuri, valorificînd mai profund toate semnificațiile piesei. Dar comicul s-a menținut la un nivel de pretext hazliu, exploatînd doar situațiile clasicului conflict noră-soacră, fără aprofundarea sensurilor sociale și degajarea acestora.

Asa, rămîne de-o parte soacra, cu trufia genealogiei ei, neputincioasă în fața ascensiunii impetuoase a stării a treia, iar de cealaltă parte se situează ambițioasa noră Doralice. Între acestea două evoluează nelipsiții Cavaler și Doctor, precum și personajele aduse de Goldoni din commedia dell'arte, Brighella și Colombina. Personajul care aduce o îmbogățire, o pigmentare a acestei comedii este însă don Anselmo, colecționarul de antichități, aproape un obsedat al acestei preocupări, ridicol în manifestările lui și prin impostura candidă în care ne apare. Premergînd o întreagă literatură destinată să descrie și să concretizeze pentru totdeauna maniile și pasiunile false, Goldoni prinde sub lupa observației sale necruțătoare inutilitatea socială a maniei aparent inofensive. Trecerea a două veacuri a atenuat poate virulența polemică cu care Goldoni ținea să demaște cine știe ce personalitate a vremii, impostoare în materie de artă, dar don Anselmo rămîne ca una din cele mai interesante figuri de nobili decrepiți, senil și ridicol. Grigore Vasiliu Birlic, în interpretarea sa, ne-a sugerat pe deplin semnificațiile și amploarea rolului său. La el, cuvîntul a avut într-adevăr forță magică, captivînd pe auditor și sporindu-i capacitatea receptivă pentru spectacol. In interpretarea sa, don Anselmo a depășit cadrul limită al senzației auditive, izbutind să transmită imaginea materializată, aproape vizibilă, a personajului. In scenele de o mare intensitate Anselmo — Brighella (Birlic — Radu Beligan), întreaga comportare, ținuta, ambianța, pînă și mișcările și stările sufletești aproape imperceptibile au căpătat relief. Regia din păcate s-a mulțumit să lase pe cei doi excelenți actori să dea viață pe calea undelor, celor două personaje, neglijînd toate celelalte aspecte și personaje ale piesei, care în felul acesta au fost cu totul puse în umbră. Ilustrația muzicală nu s-a preocupat, credem, de a alege ceea ce ar fi constituit specificul epocii.

Nediferențierea planurilor, în fața microfonului, a avut darul să facă simțită prezența acestui interpret tehnic și să ne sugereze defecte pe care în realitate nu credem că le are. In restul rolurilor, piesa s-a bucurat de aportul unor actori dintre cei mai înzestrați : Natașa Alexandra (dona Isabella), N. Gărdescu (Doctorul), N. Brancomir (Cavalerul), Coca Andronescu (Doralice), rămînînd totuși personaje schematice și nevalorate, subordonate cuplului Vasiliu Birlic-Beligan. Și ca o concluzie, vom spune că existența unui colectiv valoros de actori nu este suficientă pentru a

www.cimec.ro

asigura succesul unei prezentări radiofonice, atunci cînd regia nu caută şi nu izbuteşte să folosească şi să transmită întreaga complexitate, diversitate şi toate implicaţiile unui text artistic atît de valoros cum este acela al lui Goldoni.

Tratată într-o manieră cu totul diferită, *Văduva isteaţă* apare în versiunea radiofonică ca o excelentă şi spumoasă comedie, într-o Veneţie de carnaval. Cu ajutorul mijloacelor tehnice, regia (Sică Alexandrescu) a rezolvat fericit necesităţile de expresie ale piesei, care pretinde o costumaţie bogată şi sugestivă, mişcare plastică şi decor.

În cadrilul ipotetic pe care îl dansează fermecătoarea Rosaura, siluetă feminină din familia temperamentală a Mirandolinei, apar în prim plan cîteva personaje reprezentînd unele tipuri de naţionalităţi diferite. Concentrate în schema unor trăsături specifice de care literatura vremii a făcut mult caz, creîndu-se în acest domeniu o bibliografie extrem de bogată — italianul gelos, englezul rece şi nestatornic, francezul afectat şi uşuratec, spaniolul înfumurat şi grandoman — figurile celor patru pretendenţi la graţiile isteţei văduve cer o gamă variată, bogată. Alegerea interpreţilor, respectiv Ion Lucian, Gr. Vasiliu Birlic, N. Brancomir şi Marcel Enescu, a fost reuşită căci la tonalităţi diferite fiecare a imprimat personajului o linie consecventă, nu lipsită de grotesc.

Apariţiile lui Beligan în rolul lui Arlecchino şi a lui N. Gărdescu în Doctor au fost fericite, evoluţia lor în aceste roluri, în piesele lui Goldoni, amintind într-un fel caracterul fix al acestor personaje-măşti. Spre deosebire de Pantalone, realizat de Dinu Vasilescu în *Familia anticarului*, Alex. Ionescu-Ghibericon ne-a dat în *Văduva isteaţă* prototipul fidel concepţiei goldoniene, conturînd cu multă fineţe viclenia bonomă a personajului, ascunsă sub masca aparenţei senile. Dacă alegerea interpreţilor masculini a prilejuit o fericită variaţie în roluri, Migri Avram Nicolau, în rolul Rosaurei, n-a reuşit să-i dea suficient relief şi strălucire, avînd o voce metalică şi mult prea asemănătoare cu cea a actriţei Leny Caler (Pieretta). Este inexplicabil cum regia a trecut cu atîta uşurinţă peste scenele de mare expresivitate a travestirilor eroinei, care au apărut secătuite de orice vervă şi fantezie şi lipsite de fundal muzical — deşi în general ilustraţia muzicală a acestui spectacol denotă un anume bun gust. În general realizate la nivelul unor exigenţe minime, audierea celor două piese ne sugerează impresia că satisfacţia artistică oferită de teatrul la microfon ar depăşi nivelul simplului divertisment dacă farmecul şi magia pe care le poate exercita cuvîntul ar fi exploatate la valorile lor totale.

Mira IOSIF

Scenografia

Dintre ultimele montări pe care le-am urmărit la diferite teatre, cea mai elaborată, cerută de altfel de textul piesei, este aceea de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", sala Comedia, la spectacolul cu piesa *Doctor Faust, vrăjitor*, de Victor Eftimiu (regia: Marietta Sadova; decoruri: Liviu Ciulei; autorul costumelor nu este menţionat în program).

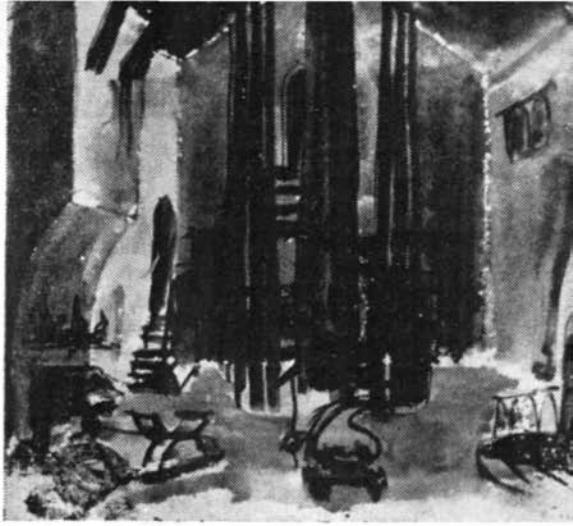
Acţiunea primei părţi a piesei se petrece la Florenţa, în vremea lui Dante, cînd evul mediu îşi prelungea încă răsunetul, dar făcea loc Renaşterii, iar partea a doua, în vremea lui Leonardo da Vinci. Decorurile concepute de Liviu Ciulei au subliniat această deosebire de timp şi, mai ales, cabinetul magic al doctorului Faust (primul decor) a fost deosebit de caracteristic atît din punctul de vedere al construcţiei cît şi al atmosferei şi coloritului. Scena sălii Comedia avînd o deschidere destul de mică, decorul a fost construit în înălţime (soluţie folosită de altfel şi la teatrul „C. Nottara" la piesa *Montserrat*), cîştigîndu-se astfel mai mult spaţiu şi folosindu-se cu iscusinţă planurile superioare ale scenei, de obicei neluate în seamă de scenografi. Este drept că însusi caracterul piesei invita la o asemenea construcţie în înălţime, dar de cîte ori nu s-a jucat sau cîntat un *Faust* sau altul, în decoruri care nu foloseau verticalitatea spaţiului scenic?

www.cimec.ro

Scenograful a adus în centrul scenei, mai spre fund, un cuptor înalt şi circular, un adevărat furnal, cu uşă gotică, în care doctorul Faust ardea sau topea diferite substanţe, sugerînd deci preocupările de alchimist şi vrăjitor ale eroului piesei, atmosfera aceasta de alchimie şi vrăji fiind subliniată şi cu diferite retorte şi vase de sticlă, de forme neobişnuite şi ingenios colorate, precum şi cu alte obiecte caracteristice (o sferă, schelete de animale, cranii etc.), orînduite în diferite părţi, nelipsind nici o bufniţă pretins vie, aceasta părînd însă de-a dreptul împăiată, deşi îi sticleau ochii, în momentele în care Faust făcea diferite operaţii demonstrative.

Interesantă pentru cîştigarea spaţiului scenic în înălţime este, mai ales, scara în spirală, fără balustradă, din jurul furnalului, care produce nu numai un straniu efect decorativ (necesar atmosferei piesei), dar foloseşte actorilor pentru varietatea mişcării (scara duce la alte încăperi ale doctorului Faust) şi împlineşte stilul gotic al epocii, stil care, după cum se ştie, caută înălţimile şi, în arhitectură, a dus la elansarea monumentelor şi la acoperişurile ţuguiate. Italia de nord a cunoscut înfiuririle goticului francez şi, prin urmare, încăperea sugera şi pe această cale evul mediu, ca şi prin practicile doctorului Faust. Uşa din dreapta avea de asemenea o deschidere ogivală. Pe aceste scări, rotindu-se în jurul furnalului, au jucat scena de dragoste Antonia şi Don Juan, viziunea scenică dobîndind astfel o varietate de mişcare şi expresivitate plastică, precum şi o centrare cu totul în stilul epocii. Coloritul cenuşiu-întunecat al pereţilor şi, în genere, atmosfera sumbră, în care uneori apăreau flăcări, lumini şi fum au izbutit să dea picturalitatea necesară scenei, în care totuşi prima arhitectonica.

Decorul de pe vremea lui Leonardo este, de fapt, acelaşi cabinet de odinioară al doctorului Faust — din care se vede în planul din fund furnalul — acum împlinit în primele planuri cu o arhitectură de Renaştere, în care predomină arcada şi, în genere, linia curbă. Fereastra din stînga lasă să se vadă o priveliştе a Florenţei, care putea fi însă mai picturală. Însuşi decorul de pe vremea lui Leonardo, fără să păcătuiască prin lipsă de stil, ne-a părut sărăcăcios, mai ales că scena era, de data aceasta, puternic luminată. Lipsit de culoare şi de amănunte sugestive, decorul al doilea s-ar fi cuvenit să cuprindă şi el o seamă de obiecte care să sugereze activitatea de om de ştiinţă a lui da Vinci (planuri, maşinării, aripi de păsări etc.). Penibilă a fost prezenţa pe peretele de lîngă fereastră, în plină lumină, a unei stîngace copii după capodopera lui da Vinci „Gioconda". Tocmai pentru că o asemenea copie este greu de pictat (se putea face mai curînd o copie fotografică în culori, de mărimea originalului), tabloul trebuia înfăţişat în penumbră, mai mult sugerat decît arătat publicului, sau se putea căuta o altă soluţie regizorală, orice numai să nu fie prezentat într-o copie urîtă, neînrămată, agăţată neglijent pe perete. Şi tot în penumbră trebuia arătat şi portretul pe care l-a făcut Leonardo Gemmei Donatti, pretinsa pînză a „Florentinei". Astfel de lucrări autentice sau născocite, preamărite în text, nu trebuie niciodată înfăţişate direct publicului, ci mai mult sugerate, lăsînd pe spectator să-şi închipuie măiestria lor. Altfel, efectul este contrar intenţiilor dramaturgului.



Schiţă de decor de Liviu Ciulei la „Doctor Faust, vrăjitor" de Victor Eftimiu

Costumele în genere reuşite, lucrate pe baza unei serioase documentări stilistice, de la costumul lui Faust şi da Vinci la acela al lui Don Juan şi Savonarola, sau de la cel al Gemmei la acela al Antoniei. Măştile personajelor, istorice sau fictive, au fost în stil.

Decorurile altor spectacole pe care le-am

www.cimec.ro

văzut folosesc, ca şi alte dăţi, perdeaua de catifea drept fundal şi numai în parte decorul construit. Desigur că pentru multe piese procedeul este indicat şi scuteşte teatrele de cheltuieli prea mari. Dar decorul redus la porţiuni de construcţii sau la siluete colorate, poate fi folosit în fel şi chip. Uneori, dacă scenograful este priceput, el poate sugera o atmosferă istorică sau un anumit mediu prin cîteva siluete de decor — şi aceasta mai expresiv decît o fac alţii cu decoruri elaborate, umplînd întreaga scenă. Condiţia esenţială este ca, în cazul unei montări mai reduse, să nu se nesocotească tocmai elementele sugestive ale epocii, să nu se renunţe la detaliile arhitectonice sau picturale care tocmai ele caracterizează atmosfera respectivă.

La spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat cu piesa *Tevie lăptarul*, de Benno Poppliker, după romanul lui Şulem Aleihem (regia : Benno Poppliker, decoruri şi costume : M. Rubingher), s-a folosit fundalul de catifea, dar casa din primul plan (dreapta) şi grajdul (stînga) au fost realist construite, cu toate detaliile caracteristice, astfel că simplificarea decorativă a servit deplin textul. Nu au lipsit nici copacul, nici verdeaţa, nici nalbele, nici fîntîna, care sugerau atmosfera rurală a epocii respective, iar prispa casei, văzută din profil de către spectator, a fost folosită regizoral cu logica cuvenită. Am apreciat mai ales sobrietatea acestui decor, în care trăiesc oameni nevoiaşi, decorul sugerînd o sărăcie demnă, fără a cădea în detalii naturaliste. (Copacul a fost uşor stilizat, fiind astfel mai adecvat spiritului de simplificare al montării.)

Şi al doilea decor al lui M. Rubingher, de data aceasta interiorul casei lui Tevie lăptarul, a folosit drept fundal perdeaua, dar cum pereţii încăperii erau continui, aproape că nu se observa prezenţa perdelei-fundal. Prin cîteva detalii arhitectonice caracterizatoare (fereastra, cuptorul) şi prin mobile, pînzeturi, olărie, ca şi prin obiectele de recuzită s-a putut sugera cu destulă precizie mediul respectiv. Desigur, mai multă culoare nu ar fi stricat, mai ales în decorul dintîi, dar, aşa cum a fost conceput şi lucrat, el şi-a atins scopul. Costumele au oglindit riguros mediul şi epoca, contribuind la corectitudinea acestei montări.

Cu detalii mai puţin caracteristice şi cu unele interpretări fanteziste, lipsite de temei, a fost montat spectacolul Teatrului Tineretului cu piesa lui Oscar Wilde *Bunbury (Ce înseamnă să fii onest)*.

Schiţă de decor de M. Rubingher la „Tevie lăptarul" de Şulem Aleihem

www.cimec.ro

Spectacolul (regia N. Massim, decoruri şi costume Natalia Bragalia) a folosit decorurile simplificate, mai ales siluete arhitectonice. Voind să sugereze gustul îndoielnic al lumii satirizate de Wilde, scenografia a sugerat în actul I, care se petrece la Londra pe la 1895, o atmosferă de budoar parizian, în întîrziatul stil rococo. Este drept că Wilde nu dă indicaţii precise asupra decorului, aşa cum face atît de amănunţit O'Neill de pildă, dar spune că interiorul lui Algernon este somptuos. Scenografia, după cum se precizează în program, s-a călăuzit de faptul că unii artişti englezi, luptînd împotriva artei victoriene, ar fi împrumutat în decoraţia interioară unele elemente de rococo francez ; pornind de aici, ea a conceput interiorul holteiului Algernon. Dacă Algernon (în care se întrupează, de fapt, Wilde însuşi) ar fi fost un tradiţionalist, interiorul acela ar fi avut o oarecare logică, dar Algernon, care critică toate şi nu este un paseist, putea să-şi facă un interior mai modern decît cele obişnuite în timpul reginei Victoria sau să-şi fi introdus în casă stilul William Morris, la modă în lumea cu pretenţii a Angliei. In toate cazurile, un lucru nu trebuia să lipsească din decorurile piesei şi anume, mania de confort a englezilor, mobilele acelea comode, caracteristice mai ales bogătaşilor. Şi tocmai acestea au lipsit, avînd în schimb, în cele trei acte, mobile greoaie şi fragmentare, adesea incomode, unele aşezate parcă pe postamente de cimitir, candelabre fanteziste, oglindă rococo etc., cu detalii înzorzonate, nereprezentative pentru elita egleză, care, dacă nu are totdeauna gust, fuge de zorzoane şi caută o anumită simplitate. Lipsită de logică şi de aderenţă cu textul şi atmosfera lui, montarea a fost greşită, iar spaţiul scenic prea mare (mai ales în actul II), pentru puţinele elemente decorative, a avut goluri, nerealizînd o consistentă viziune picturală sau plastică.

Mai izbutite au fost costumele Naţalici Bragalia, adică în stilul epocii, deşi şi aici era loc pentru mai multă imaginaţie realistă şi vervă în liniile, croiala şi coloritul rochiilor şi hainelor, calităţi pe care le-am găsit fie la spectacolul cu piesa, cam din aceeaşi epocă, a lui Shaw, *Nu se ştie niciodată,* sau la spectacolul de la Bacău, cu aceeaşi piesă a lui Wilde. La Bacău, decorurile lui Theodor Constantinescu, folosind simplificarea decorativă, au reuşit să sugereze din plin caracteristicile piesei şi atmosfera din cele trei acte. De la cadrul fix de pînză albă cu găurele, dantele şi

Schiţă de decor de Paul Bortnovschi şi Mircea Bodianu la „Omul care aduce ploaie" de Richard Nash

www.cimec.ro

canafuri, caracteristice epocii, şi pînă la perdelele-ecrane, colorate în tonalităţi sugestive pentru locul şi lumea respectivă, sau la mobilierul cu lucruri vechi, dar şi cu unele noi, după „ultima modă" victoriană, montarea de la Bacău a însemnat o reuşită deosebit de picturală. Regretăm că măcar pentru comparaţie nu am văzut şi spectacolul Teatrului Naţional din Craiova cu aceeaşi comedie a lui Wilde.

Cu detalii sugestive şi bogate a fost montată la Teatrul Municipal piesa *Omul care aduce ploaie*, de N. Richard Nash (regia Liviu Ciulei, decoruri Paul Bortnovschi şi Mircea Bodianu, costume Maria Bortnovschi). Acţiunea acestei piese se petrece într-o fermă din vestul Statelor Unite ale Americii şi scenografii au folosit cu ingeniozitate un decor fix — faţada fermei — la început avînd o perdea în mijloc şi făcînd loc pe măsura desfăşurării acţiunii în dreapta sau în stînga unor porţiuni de încăperi, în care era biroul şerifului sau, mai tîrziu, magazia unde Lizzie şi Starbuck îşi destăinuiesc visurile şi îşi confruntă viţele. Cea mai bună parte din acţiune se petrece însă în sufrageria sau camera de zi a familiei Curry şi aici locul şi epoca au fost indicate atît prin decorul sobru al încăperii, în care era un telefon vetust, cît şi prin cadrul fix din faţă, care sugera în partea de sus faţada etajului fermei, cu trei ferestre. De asemenea, în tot timpul acţiunii, rămîneau în faţa spectatorului cele două aripi de lemn, care prelungeau deschiderea propriu-zisă a scenei şi sugerau pereţii de lemn ai construcţiei. Folosind cu inteligenţă unele referinţe din text, scenografii au adus şi unele amănunte care completau atmosfera locală, de pildă cactuşii şi pompa aflate în primul plan. Costumele au contribuit în mare măsură la individualizarea personajelor şi la precizarea atmosferei, fiind precise şi totuşi lucrate cu oarecare fantezie şi avînd detalii caracteristice (pălăriile de văcari, desenul cămăşilor, rochia Lizziei, cismele de format învechit etc.).

La picturalitatea spectacolului au contribuit de asemenea luminaţia fericit folosită, precum şi o seamă de grupări ale personajelor, care aduceau expresivitate şi plasticitate viziunii scenice. Astfel, scena în care Lizzie şi tatăl ei vorbesc, sprijinindu-se cu pieptul de masă şi stînd cu coatele apropiate unul de altul ca într-o pictură de gen, sau atitudinile plastice din scena dintre Lizzie şi „stelarul" Starbuck, scenă ce se petrece în magazia fermei, au constituit adevărate înnoiri de viziune şi mişcare scenică, pe care regizorii noştri nu le aduc decît prea rar. Actorii, regia, scenografia şi luminaţia au ţesut şi pictural atmosfera necesară unei piese de fineţea şi semnificaţiile aceleia a lui Richard Nash.

Petru COMARNESCU

clar...

UN MEDALION — O creaţie cu totul excepţională a realizat în acest spectacol actriţa Clody Bertola. E greu de descris în cîteva cuvinte jocul său nuanţat în rolul Lizzie, redarea stărilor de deznădejde sau a sclipirilor de speranţă, a căutărilor disperate sau a atitudinilor ostentative pentru a-şi ascunde năzuinţele, la început; apoi, transformarea ei, cînd curajul şi optimismul cresc vertiginos, cînd Lizzie devine femeie. Subliniem ca deosebit de reuşită scena din magazie, cînd uitîndu-se în ochii lui Starbuck, Lizzie se descoperă frumoasă. Transformarea actriţei în aceste clipe este impresionantă.

(Magdalena Focşa, în cronica la Omul care aduce ploaie *— Teatrul Municipal. „Informaţia Bucureştiului", Nr. 1142.)*

...obscur

OTHELLO LA I.L.L.C. — În partea a doua, în afară de cîteva melodii, autorii ne-au prezentat o *izbutită parodie* după tragedia „Othello". *Textul folosind ritmul poeziei lui Shakespeare* reuşeşte să biciuiască *unele aspecte negative privind spaţiul locativ.*

(D. Sandu, în cronica la Mărţişoare pe portativ *— Echipa artistică a Armatei, Cluj. „Făclia", nr. 3256.)*

www.cimec.ro

însemnări

Restituiri...

Mărturisim astăzi, cu căință tîrzie, un zîmbet vinovat de sceptică îngăduință. El datează din vara anului trecut, cînd prefațatorul și antologistul volumului *Primii noștri dramaturgi* își încheia studiul său introductiv cu o legitimă mulțumire pentru *„restituirea lor cititorului și, poate, spectatorului"*. Într-adevăr, ni se părea atunci că, deși îndreptățind pe deplin o ediție care să le strîngă laolaltă pentru desfătarea cititorului sau a cercetătorului, monumentele începuturilor scenice românești n-ar mai putea rezista nicicum la o verificare a ceea ce se numește „focurile rampei" și, cu atît mai puțin, la incandescenta exigență a spectatorului contemporan, tot așa cum, dacă am încercat să îmbrăcăm astăzi cutare splendidă cabaniță purtată cîndva de cutare glorios domnitor al unor vremi trecute și căreia îi șade încă foarte bine îndărătul geamului unei vitrine de muzeu, ea s-ar preface, poate, instantaneu, ca într-o fantezie poescă, în pulbere. Spectacolele Teatrului Armatei ne-au demonstrat contrariul.

Am avut, așadar, prilejul să vedem, după aproape o sută de ani de la premieră, cîteva din producțiile primilor noștri dramaturgi. *Cocoana Elenca*, cea care grozav voia „o pălărie cu blonduri și anvelur" (căci îi vine „a merveliu cu boaua dă samur"), și-a mărturisit din nou „santimanurile" surorii ei, cocoana Luxandra, care avea neapărată nevoie de lornetă, altfel nu mai putea să vadă cine trece „a pie". Amîndouă *Franțuzitele* lui Facca s-au ales pînă la urmă iarăși cu strașnica braftoriță a tatălui lor, sastisit că „Sfătuirile, blîndețea cu care eu m-am purtat, / Dascali și cheltuială, toate cîte-am arătat, / Munc-a fost nimicnicită și niște bani geaba dați; / Parc-a fost bani de aramă și pă girlă aruncați". Costache Caragially, doamna Mase, simpaticul sufler I. Boian și toată trupa au făcut din nou, în fața publicului, *O repetiție moldovenească*. *Un poet romantic* al lui Matei Millo a năvălit încă o dată în tihnita grădină unde Stan, boier bătrîn, și Marița, femeia lui, își făceau dulci tachinării de dragoste tîrzie. Și, în sfîrșit, prin grația și credința lor, Domnica și Vochița au zădărnicit iarăși rămășagul din *Doi țărani și cinci cîrlani* al vodevilului lui C. Negruzzi.

Lăsăm criticii și istoriei literare plăcerea să drămuiască măiestria înfăptuirii artistice, să analizeze ascuțișul satiric și să fixeze importanța istorică, în lupta pentru un teatru național, a textului. Cronicarul dramatic va arăta, poate, cît de bine s-au achitat tinerii actori și regizori de sarcinile ce le-au revenit. Noi avem să însemnăm aci numai excelenta îmbinare realizată între cerințele spectacolului modern și respectul cuvenit unui text vechi, respect care, departe de a crea asperități, a sporit, dimpotrivă, puterea de evocare a restituirii. Și încă ceva. Anume că, tocmai în aceste condiții, matineele literare devenite spectacole au fost un examen trecut cu strălucire nu numai de cei mai vechi ai noștri dramaturgi, dar și de cei mai recenți spectatori. N-au lipsit din sala Teatrului Armatei nici hohotele abundente de rîs, ba nici aplauzele la scenă deschisă și nici chiar cererile de bis. Același public care, în librării, smulge, literalmente, cu cerneala încă proaspătă pe ele, tirajele volumelor din colecțiile de „Clasici români", ce apar la editurile bucureștene, a dat o nouă dovadă de prețuirea ce o acordă ina-

www.cimec.ro

intaşilor culturii noastre şi, cîtuşi de puţin stingherit de unele, abundente, „arhaisme" sau „ciudăţenii dialectale", cîtuşi de puţin blazat de lipsa de complicaţii, de — de ce n-am spune-o ? — naivitatea conflictului dramatic, a participat cu entuziasm la spectacol, spulberînd încă o dată prejudecata despre „inaccesibilitatea" limbii şi „perimarea" conţinutului vechii literaturi romîneşti.

Teatrul Armatei a simţit ca o datorie a lui să promoveze aceşti „primi dramaturgi" ai noştri ai matineului la spectacol sadea, pentru a cărui vizionare publicul a demonstrat că are gustul şi dreptul cuvenit.

Radu ALBALA

Sărbătorire craioveană

Au înflorit a cincizecea oară caişii în grădinile din Cetatea Banilor, de cînd tînărul firav, care era pe atunci Remus Comăneanu, iscălea cu mîna tremurîndă primul său contract cu Naţionalul craiovean. Şi iată-l azi, pe artistul poporului Remus Comăneanu — în miezul acestei primăveri noi — iscălind, poate tot cu mîna tremurîndă, reînnoirea contractului de-atunci... Şi tot cu Teatrul Naţional din Craiova

E în această statornicie o lecţie de dragoste care uimeşte şi emoţionează.

Scuturate de balastul amănuntelor neînsemnate, vieţile oamenilor, privite de departe, în timp, rămîn numai sensuri, numai împliniri.

Iată-l încă prin 1904—1905, elev al unei şcoli comerciale din Craiova, jucînd alături de Arsene Popovici, Iancu Economu, Titu Protopopescu şi alţii — tineri şi ei — diferite piese ale lui Alecsandri sau Molière, pe la periferiile oraşului sau prin sate. Iată-l, mai tîrziu figurant şi copist de roluri la Teatrul Naţional din Craiova, sub directoratul lui Grigore Gabrielescu, urmărind cu emoţie, dar şi cu dorinţa fierbinte de a învăţa minunatul meşteşug al actoriei, pe marii artişti de atunci ai Naţionalului din Craiova : Ion Anestin, Petre Sturza, Nae Popescu, I. Creţu, Maria Petrescu, Clotilda Calfoglu ş.a.

Şi iată-l, în fine, semnînd primul său contract cu scena craioveană — 5 octombrie 1907 : Remus Comăneanu, angajat stagiar.

De atunci încoace, drumul pare deschis. Dar urcuşul este greu !

1911. Primul mare succes. Rolul revizorului Bröseke, din piesa *Institutorii*, în care marele artist N. Soreanu joacă rolul inspectorului Prell.

Şirul biruinţelor abia începe. Jucînd remarcabil în *Legatarul universal*, creează roluri de mare succes în Frunză din piesa *Manasse* şi în Vulpoi din *Răzvan şi Vidra*.

1913. Războiul balcanic. Mulţi dintre actori fiind plecaţi, Remus Comăneanu devine unul din stîlpii de nădejde ai Teatrului Naţional din Craiova.

Urmează apoi primul război mondial — 1916 — şi apoi refugiul teatrului la Iaşi. Abia în 1917 se reia activitatea pe scena Naţionalului craiovean. În tot acest timp, omul şi artistul, legat cu toate fibrele fiinţei sale de plaiurile craiovene, nu-şi părăseşte urbea.

Iar apoi, cînd în 1917 Naţionalul din Craiova îşi reîncepe activitatea şi, mai tîrziu, în 1918, se reorganizează, Remus Comăneanu se află printre fruntaşii acestei scene şi ai teatrului romînesc, în general.

Obţinînd mari succese în operetele : *M-lle Nitouche* şi *Chauflery*, directorul trupei de la Teatrul Liric din Bucureşti — C. Grigoriu — îi oferă un angajament cu un gaj de patru ori mai mare decît cel pe care-l avea la Craiova.

Tentaţia e mare, dar mare şi statornică e şi dragostea pe care acest artist o poartă scenei craiovene. Refuză.

Din 1920 şi pînă în 1926, Remus Comăneanu urcă cu fiecare rol un pas mai departe spre culmile creaţiei. Întîiul actor din *Hamlet*, Beynski din *Taifun*, Planterose din *Cerşetori în haine negre*, Kurt Engehart din *Prostul*, apoi Polonius din *Hamlet*, alături de Ion Manolescu, Învăţătorul din *Muşcata din fereastră*, Mitric din *Puterea întunericului*, D-rul Iuttner din *Heidelbergul de altădată*, de Fernay din *Păpuşile*, Mihelski din *Onoarea* şi multe alte roluri încă sînt fiecare tot atîtea izbînzi artistice.

Cînd în 1927 Teatrul Naţional din Craiova arde şi e obligat să se mute într-o sală de cinematograf, iar mai apoi, în 1935, este desfiinţat prin nepăsarea oficială, acest mare artist şi neobosit luptător continuă să ducă, cu aceeaşi tinereţe înflăcărată, cu

www.cimec.ro

același elan și entuziasm, bătălia grea pentru un teatru craiovean de înaltă calitate. Din această epocă datează marile succese artistice obținute în Luca Arbore din *Viforul*, Pietreanu din *Omul de zăpadă*. Castriș din *Patima roșie* și, mai ales, acel Trahanache din *O scrisoare pierdută*, care poate fi pe drept pus alături de cele mai reușite realizări ale acestui rol în teatrul românesc.

Iată într-adevăr un strălucit bilanț.

Din 1942, de cînd s-a reînființat Teatrul Național din Craiova, și, mai ales, după 23 August 1944, maestrul Remus Comăneanu a oferit mai departe teatrului românesc nenumărate biruințe artistice. Tot ceea ce a jucat în acest timp din urmă poartă amprenta creației adevărate.

Piscurile au fost atinse și din înălțimea lor luminoasă actorul și omul Remus Comăneanu, generos, liric, entuziast și neobosit, a împărtășit sute de mii de spectatori cu harul artei sale.

În Împăratul din *Înșir-te mărgărite*, în Banul Șagă din *Trandafirii roșii*, în Gluto din *Fîntîna Blanduziei*, în proprietarul cafenelei din *Potopul*, în rolul editorului din *Chestiunea rusă*, în jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă*, acest minunat actor a înscris tot atîtea strălucite izbînzi.

De cea din urmă realizare, jupîn Dumitrache, mă leagă amintiri personale. Am lucrat cu maestrul Remus Comăneanu în această piesă. N-am să uit niciodată, probitatea, disciplina, elanul, priceperea actoricească, talentul și modestia pe care le-a adus în munca acestui rol. Și ce admirabilă realizare a obținut!

Un gînd personal fierbinte pentru această scurtă întîlnire!

Nic. MOLDOVAN

În sfîrșit, un spectacol pentru copii

Pentru a fi cu adevărat artistice, teatrul și literatura adresate copiilor trebuie să răspundă în aceeași măsură cerințelor vîrstei acestora, ca și criteriilor estetice care determină existența operei de artă. Caracterul educativ, satisfacerea gustului copiilor pentru fantastic și impresionant, oglindirea felului lor de a gîndi și de a vedea trebuie să fie transfigurate, să capete forța mesajului și a expresiei artistice. Marea literatură pentru copii, de la basmele populare pînă la operele unor scriitori ca Andersen, frații Grimm sau Creangă, este literatură în adevăratul sens al cuvîntului, place și încîntă, în aceeași măsură, pe cei mari ca și pe cei mici. De altfel, prin asta nu spunem nimic nou; toate acestea sînt cunoscute și acceptate de mult. Dacă le-am repetat, am făcut-o numai pentru a sublinia cît de rămas în urmă este teatrul nostru pentru copii, atît în alcătuirea repertoriului, cît și în alegerea mijloacelor artistice folosite pentru realizarea spectacolelor. În primul rînd, spectacolele pentru copii sînt mult prea rare; în al doilea rînd, textele pe baza cărora sînt puse în scenă aceste spectacole nu corespund, de foarte multe ori, cerințelor artei zilelor noastre și, în cele din urmă, nivelul la care sînt realizate spectacolele se dovedește adeseori nesatisfăcător, avînd aproape exclusiv un caracter distractiv, sau didactic-moralizator. Toate acestea ne îndreptățesc să credem că multe din direcțiile și secretariatele literare ale teatrelor consideră teatrul pentru copii o artă de mîna a doua și, dacă pun în scenă spectacole pentru cei mici, o fac doar pentru a îndeplini o obligație plicticoasă, un punct din plan.

Această stagiune ne-a oferit în sfîrșit o lucrare originală pentru copii: *Cocoșelul neascultător*, piesă în două acte și patru tablouri de Ion Lucian. Textul nu are o deosebită valoare artistică, el nedepășind nici în expresie și poate nici în intenție, nivelul mediu al lucrărilor scrise pentru copii. Este mai mult o înșiruire amuzantă de glume și de jocuri, pe canavaua destul de cunoscută a disputei cu Vulpoiul. Acțiunea principală este redusă — Cocoșelul este prins de două ori de Vulpoi și prietenii săi îl salvează de fiecare dată — și între cele două părți ale piesei nu prea există legătură, fiecare dintre ele putînd constitui, la nevoie, o piesă. Dar, așa cum este, textul are două mari calități: acțiunea principală este redusă — Cocoșelul clipă, fie că eroii se joacă, fie că fac curățenie sau caută să-l păcălească pe Vulpoi, și comunicarea strînsă a personajelor cu spectatorii, atît prin împrumutarea de către personaje a felului de a gîndi și a privi al copiilor, cît și prin replicile și cîntecele adresate direct celor din sală. Pe baza acestor elemente, regia (Ion Lucian) a putut realiza un spectacol viu și interesant. S-a creat astfel atmosfera veselă, senină, a copilăriei. De fapt, meritul, valoarea artistică a spectacolului este tocmai crearea acestei lumi apropiate de mentalitatea copiilor, o lume în care necazurile trec repede și totul este mereu nou și interesant. Și actorii dau impresia că se amuză,

www.cimec.ro

jucînd cu toată convingerea roluri de copii. Simți că și lor le face plăcere să se întoarcă pentru scurt timp în copilărie. Relațiile dintre ei, felul lor de a privi ceea ce îi înconjoară e copilăresc și naiv. Pentru ei, spălatul e o problemă foarte serioasă, un fel de rit pe care-l îndeplinesc cu solemnitatea pe care o atribuie copiii acestui act, iar munca — scuturatul cearceafurilor, spartul lemnelor — este un joc. Înainte de a pleca în căutarea Cocoșelului, Ursul și Motanul fac antrenament cu o scîndură, adică se joacă, lăsîndu-se să alunece de-a lungul ei și cățărîndu-se din nou pe ea, și fac asta cu multă ardoare, și se bucură, gustă din plin plăcerea. Totul seamănă cu o glumă. Chiar și cunoscutele trucuri actoricești, luate direct din arsenalul clovnilor (ca momentul în care Motanul îl lovește, fără să vrea, pe Urs cu scîndura), capătă un farmec nou datorită comportării artisticește native, de o simplitate copilărească, a actorilor. Atmosfera caldă, luminoasă, este subliniată de muzica veselă și simplă (Paul Hurmuzescu), de cîntece și dansuri, de decoruri și costume, mai ales prin coloritul lor viu și plăcut (decoruri Nicolae Savin, costume Elvira Postolache).

Spectacolul nu ar fi avut decît de cîștigat, dacă unele glume ar fi fost folosite cu mai multă măsură și dacă actorii ar fi fost mai exigenți cu ei înșiși în scene cum este aceea a bătăii Vulpoiului ; copiii au mult spirit de observație și, dacă își dau seama că bătaia de pe scenă este evident „jucată", își pierd încrederea în acțiunea scenică. Și, ca să ne întoarcem la text, o acțiune mai complexă, mai nouă și mai bine construită și o caracterizare mai amplă a personajelor ar fi făcut spectacolul și mai viu și mai atrăgător. Foarte interesantă în această privință ni s-a părut prezentarea Corbului, prin fabula atît de cunoscută a lui La Fontaine. Reluarea unui motiv atît de cunoscut, într-o formă nouă, necazul Corbului că a ajuns de rîsul tuturor și dorința lui de a se reabilita dau farmec personajului și ni-l apropie.

E un început destul de firav în domeniul repertoriului dramatic pentru copii și, totuși, prezența primului spectacol poate invita la optimism...

Ana Maria NARTI

Publicitate

Pe Calea Victoriei, în fața librăriei s-au strîns vreo 10—12 oameni, intrigați de reclama, cam neobișnuită, a romanului *Groapa* de Eugen Barbu.

Lepădînd un puritanism care ucidea pur și simplu publicitatea, Centrul de difuzare a cărții s-a trezit și a onorat așteptatul roman cu panouri sugestive, cu fotografia isteață a autorului, precum și — ceea ce este mai util decît orișice — cu niște afișe de mînă cuprinzînd indicații despre „subiectul" cărții. E bine. Toată lumea va fi mulțumită. Și cititorul, căruia nu i se prezintă cartea de-a valma cu altele, fără atragere-aminte, și librăria, care va face, desigur, vînzare bună și — evident, autorul, care...

Mulțumirea stîrnită de acest început de bună publicitate s-a împletit însă, pe dată, cu o lacrimă... Ne-am gîndit — sîntem în branșă — la teatru... Ce tristă e reclama în jurul spectacolelor de fiece seară !

Afișele vestind o piesă nouă stau, o zi sau cinci, pe ziduri, pe urmă dispar, acoperite de alte foi, deși piesa se joacă în continuare și publicul ar trebui să știe asta. Iar cele care mai rezistă — întîmplător — pe vreun perete, sînt înghesuite, pe la stînga de „Pronosport", pe la dreapta de „Loto central" și pe deasupra de apelurile pentru colectarea fulgilor de giscă...

La „Nottara", ți se oferă panouri cu fotografii din *Nora,* lipite prin stagiunea trecută și uitate acolo de cine știe cine. In schimb, *Montserrat* sau *Cauțiunea,* piese noi, nu se bucură de atenția celor însărcinați cu reclama. S-ar părea că nici nu mai sînt pe afiș...

In vitrinele casei de bilete a Naționalului, din Calea Victoriei, au rămas fotografii gălbejite ale veșnicei *Doamne nevăzute,* dar *nici unul* dintre spectacolele stagiunii în curs nu se bucură de o fotografie (6 × 9 măcar), iar cîte unele nici măcar de un afiș. Și asta unde ? — acolo, și tocmai acolo, unde se vînd biletele și unde spectatorii trebuie să fie informați și atrași către spectacol.

Privește gazetele, oh ! gazetele noastre atît de severe la chip. O excepție sau două — încolo, după ce cronicarul și-a spus (dacă și-a spus și cum și-a spus-o) părerea, piesa a dispărut din coloane. E moartă ? Nu, altceva e mort, și anume interesul pentru atragerea publicului la teatru, pentru impunerea — iată o sarcină socială ! — celor mai valoroase opere de

www.cimec.ro

artă, pentru popularizarea autorilor, actorilor, regizorilor care se disting în truda lor creatoare.

Ce-ar fi să facem publicitate ?

Piese tipărite, piese jucate

De cîţiva ani de zile, secţia de teatru E.S.P.L.A. editează, într-un ritm mai mult sau mai puţin susţinut, volume de teatru din dramaturgia originală, opere alese ale scriitorilor dintre cele două războaie (remarcăm în ultima vreme volumele Mihail Sorbul, Al. Kiriţescu, Victor Eftimiu şi aşteptăm Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, V. I. Popa, T. Muşatescu, Mircea Ştefănescu etc.), precum şi cîteva — puţine — din dramaturgia universală de astăzi (Miller, Nazim Hikmet, Georges Soria). E bine, e util şi preţios, dar cu totul neîndestulător pentru necesităţile iubitorilor de lectură teatrală.

Ceea ce se remarcă — negativ — în activitatea secţiei de la E.S.P.L.A. este, dacă se poate zice aşa, caracterul *pasiv* al acesteia; ai impresia că editura (ne referim la străduinţa ei în domeniul sus-pomenit) a devenit un fel de bibliotecă a teatrelor, publicînd, în 90% din cazuri, piesele intrate în repertoriu şi reprezentate pe scene bucureştene sau din provincie. Excepţiile sînt, în calitatea lor de excepţii, puţine la număr, iar citarea uneia e semnificativă.

O piesă ca *Boieri şi ţărani* de Alexandru Sever a văzut mai întîi lumina tiparului la E.S.P.L.A., ulterior pe aceea (cam palidă de altfel) a rampei. Şi dacă, după înfrîngerea a destule pierderi şi inerţii a fost jucată, la aceasta a contribuit şi tipărirea ei, care a adus textul în discuţia publicului şi a criticii literare, făcîndu-l cunoscut.

Nu s-ar putea oare ca asemenea fericite excepţii să devină reguli ? Scuturînd pasivitatea, editura ar trebui să adopte faţă de dramaturgia originală în manuscris, o atitudine activă. Asemenea celorlalte redacţii (proză, poezie, critică) şi redacţiei de teatru i se cere să joace un rol stimulativ, să scormonească prin sertarele autorilor de teatru consacraţi sau începători, să cerceteze vrafurile de texte de la Ministerul Culturii (se găsesc), să propună contracte, într-un cuvînt, să execute, din plin, rolul iniţiator şi îndrumător care revine, de drept, oricărei edituri.

Nu s-ar putea, în aceeaşi ordine de idei, ca dramaturgia sovietică, din democraţiile populare şi din celelalte ţări ale lumii — şi în primul rînd operele recente, necunoscute la noi — să fie traduse şi tipărite, indiferent dacă ele se joacă sau nu pe vreo scenă a ţării ?

Studiind, selectînd şi publicînd creaţiile cele mai valoroase ale dramaturgiei mondiale, editura ar răspunde nu numai setei fireşti de cunoaştere a publicului, dar ar fi, totodată, de ajutor teatrelor ; în loc să se năpustească orbeşte pe diferite *Fete rătăcite*, consiliile artistice ar putea avea cunoştinţă de ceea ce este esenţial în teatrul contemporan şi să reprezinte, nu lucrări de mîna şaptea, ci creaţii de frunte.

Ne-am îngădui, în acest sens, să sugerăm alcătuirea unor culegeri, cuprinzînd 8—10 piese plus un studiu introductiv (aşa cum face, cîteodată, „Cartea rusă") şi intitulate, de pildă, „Teatrul german contemporan", „Teatrul francez", — „englez", „italian", sau culegeri din — iată cîteva nume dintr-o sută — Brecht, Salacrou, Miller, Fast, Giraudoux, Friedrich Wolf, Priestley, Filippo, Go-Mo-Jo, Anouilh, Orlin Vasilev etc.

Dar nu „ideile" lipsesc. Ci nitică iniţiativă...

Al. M.

Nişte amănunte tehnice

...Şi încă un pas înainte pentru uşurarea muncii privind repertoriul teatrelor.

De nenumărate ori, mai cu seamă în teatrele de provincie eram martorii unor dialoguri oarecum ciudate :

— Cum v-a plăcut piesa dramaturgului X ?

— Nu... să vedeţi, noi nu cunoaştem piesa. Am vrea s-o citim, am auzit de ea, mi-a vorbit colegul meu, directorul din Y, că a auzit şi la Bucureşti, la cantina Fondului, cum că ar fi interesantă...

— Dar... cum ?

— E simplu, nu avem... textul...

Am întîlnit o dată un autor dramatic cocoşat sub povara unor pliciuri enorme.

— Cel mai bine e să scrii piese într-un act... E mai „uşor" de expediat.

...Autorul îşi trimitea textul către teatrele din provincie, pentru că se întîmpla ca textele bătute la maşină de către Direcţia Teatrelor să nu ajungă la timpul şi locul potrivit. Părea o simplă dificultate tehnică ! În fond, circuitul unui text dramatic — de la autor la masa de lectură a unui director sau secretar de teatru — se împotmolea adeseori, undeva pe drum.

www.cimec.ro

Tipărite, acum de către Fondul Literar, într-o ediție de mic tiraj (cîteva sute de exemplare), aceste texte au fost concepute grafic în vederea alcătuirii unor caiete de regie, contrapaginile fiind lăsate albe în vederea eventualelor notații de ordin scenic pe marginea replicilor. Astfel editate, textele se difuzează la cererea celor 40 de teatre din țară.

Iată o inițiativă aparent minoră, dar neîndoios menită și în stare să ușureze munca teatrelor, a regizorilor și... autorilor.

Pe lîngă piesa lui T. Bușecan, s-au tipărit printre altele, pînă acum, aleasa tălmăcire a lui Tudor Arghezi din Brecht *(Mama Courage)*, vodevilul sovietic *Suflete de hîrtie*, o piesă de Galsworthy, o alta a lui De Filippo etc. Ar fi de dorit, desigur, ca numărul pieselor originale tipărite să fie ceva mai mare... În această privință, însă, doar autorii înșiși pot aduce contribuții substanțiale. Am semnalat o inițiativă lăudabilă a Fondului Literar, care a înțeles că și amănuntele tehnice pot sprijini eforturile creatoare.

Inițiative bune

Uneori, teatrele din provincie (cărora li se reproșează destule neajunsuri) au inițiative originale, îndrăznețe. Nu mai vorbim despre piesele care-și găsesc premiere pe țară în orașe situate la sute de kilometri de Capitală, ci și de alte înfăptuiri, aparent neînsemnate dar care au urmări practice directe în viața culturală a orașului respectiv.

Un popas în orașul Bacău ne-a pus în fața unor afișe care ne-au atras atenția: *Studioul Teatrului de Stat din Bacău*.

Despre ce este vorba? Inimosul colectiv băcăoan a deschis un studio, un fel de școală de artă dramatică la care s-au înscris peste 50 de elevi. Actorii teatrului, regizorii țin cursuri practice și teoretice ce au ca scop în primul rînd formarea de instructori artistici pentru echipele amatoare de teatru din întreprinderi și instituții. În același timp, în școlile medii din Bacău au fost „recrutați" o serie de eleve și elevi talentați care au de gînd să se prezinte la toamnă la examenul de admitere al Institutului de Teatru „I. L. Caragiale". Pentru aceasta, vor fi pregătiți, îndrumați... Dar teatrul nu și-a oprit inițiativa aici. Studiouri asemănătoare s-au deschis și în alte orașe din regiune: Piatra Neamț, Roman. Cursurile au loc în fiecare luni, zi liberă pentru actorii teatrului. Cu elevii studiourilor au și început să se pună în scenă spectacole cu piese într-un act, scenete. Astfel de pregătiri s-au concretizat în organizarea unui spectacol cu piesa unui autor local, inspirată din răscoala din 1907.

Am fost plăcut surprinși de entuziasmul cu care colectivul teatrului și mai ales tinerii regizori și actori sprijină cu totul voluntar această inițiativă...

„Am dori dacă această metodă se dovedește a fi bună, să se extindă" ne-a spus directorul teatrului. Este și motivul pentru care am scris această însemnare...

Al. Popovici

Teatrul lui Anatole France

Se vorbește tot mai mult în presa noastră și în publicațiile de specialitate de problema repertoriului, a cărui alcătuire preocupă deopotrivă toate teatrele, mari și mici. Aș vrea să pomenesc aici, în două rînduri, de piesele ignorate ale unuia din cei mai mari prozatori universali. E vorba de comediile lui Anatole France, trei la număr și foarte deosebite una de alta. Prima, *Au petit bonheur* (Fie ce-o fi!), e o discuție de salon, în care acțiunea lîncezește în favoarea cazuisticii sentimentale, dar care-și păstrează încă, ca și unele proverbe ale lui Musset, originalitatea dialogului și profunzimea psihologică. Cea de a doua e povestea lui *Crainquebille* — după nuvela cu același nume. O versiune radiofonică recentă a popularizat și la noi chipul profund uman, emoționant prin simplitatea și bunătatea lui, a lui moș Crainquebille, zarzavagiul din Montmartre. Cea de a treia comedie e o adaptare a unui episod rabelaisian: *Comedia celui care și-a luat o nevastă mută*, satiră spirituală a firii unor femei — multe la număr — prea vorbărețe. E drept că fiecare din comediile lui France nu ar putea umple un spectacol, avînd fiecare un act sau două. Dar un teatru mai tînăr — „Tineretului" sau „Nottara" — nu ar putea oare să monteze o dată cu cele trei piese un spectacol Anatole France, care să înfățișeze publicului nostru o latură mai puțin cunoscută, dar pe cît de folositoare pe atît de fermecătoare a marelui scriitor francez?

V. L.

Rectificare. În nr. 4 al revistei noastre la pagina 15, rîndul 6 de sus, s-a strecurat o eroare.

Se va citi: „...dar există la Pitești un tovarăș care este îndrăgostit de teatrul din localitatea sa..."

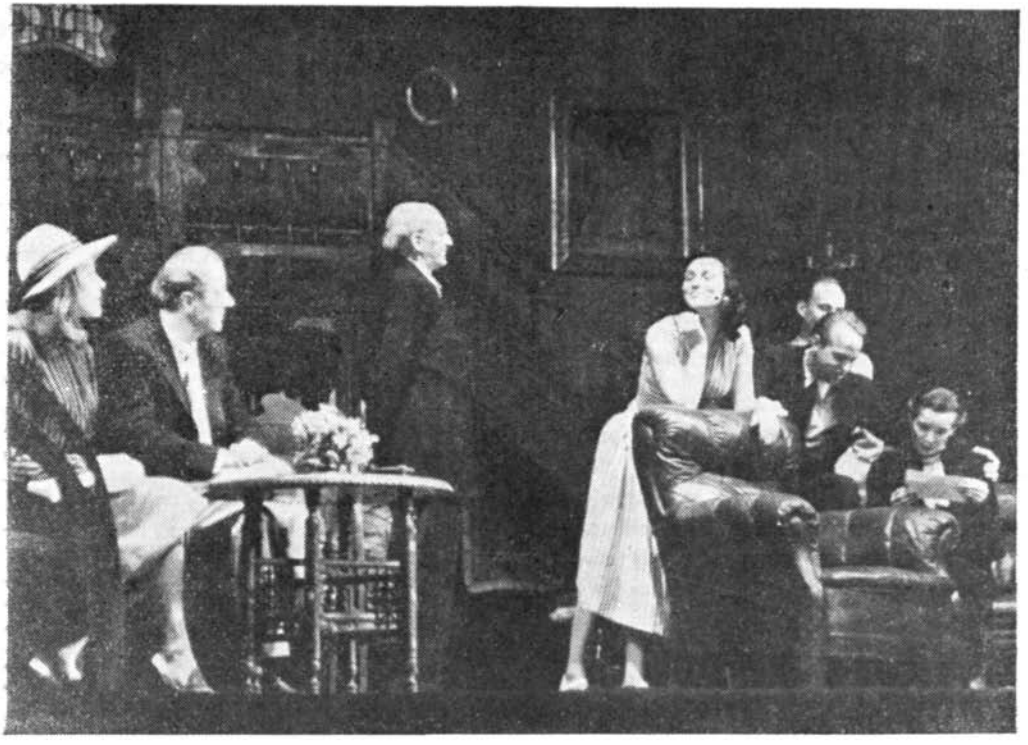
www.cimec.ro

Publicul german l-a cunoscut pe Horia Lovinescu*

De *Citadela sfărimată* mi-a vorbit pentru prima oară prietenul meu, regizorul Horst Schönemann, în vara anului trecut. Făcuse o călătorie prin Romînia şi mi-a descris cu încîntare minunatele privelişti ale ţării, mi-a povestit despre oamenii ei şi — fireşte — despre teatrul şi actorii din Bucureşti, pe care avusese prilejul să-i cunoască. Atunci mi-a pomenit despre o piesă — spunea că e una din cele mai bune lucrări dramatice pe temele contemporaneităţii, scrisă în anii de după război, din cîte i-a fost dat să cunoască — şi mi-a citat un nume de autor, care îmi era tot atît de necunoscut ca şi piesa : *Citadela sfărimată* de Horia Lovinescu. Lui Schönemann îi părea foarte rău că teatrul unde lucra ca regizor nu-i oferea posibilităţi de

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

Scenă din actul I



www.cimec.ro

distribuție pentru reprezentarea acestei piese. La cîteva luni după întîlnirea mea cu Schönemann, preluînd direcția Teatrului „Hans-Otto" din Potsdam, am descoperit că în planul de activitate al teatrului figura, ca cea dintîi premieră ce urma să aibă loc sub conducerea mea, tocmai drama lui Lovinescu. Am cerut textul și mărturisesc că l-am citit pe nerăsuflate chiar în aceeași seară. Tema și acțiunea m-au pasionat. Mi-a fost cît se poate de ușor să mă familiarizez cu personajele pe care piesa le aducea în scenă, am regăsit cunoscuți, am retrăit situații concrete, pe care eu însumi le întîlnisem. Nenumărate asociații mi-au fost deșteptate de întîmplările din piesă și de oamenii ei. Am înțeles entuziasmul prietenului meu și, din clipa aceea, unicul meu regret a fost că nu voi putea participa — în măsura în care aș fi dorit-o — la repetiții, fiind reținut de treburi administrative, precumpănitoare în acea fază de preluare a noilor mele însărcinări.

Am așteptat cu neliniște prima reprezentație și am urmărit atunci cu luare-aminte reacția publicului. Ea a dovedit că regia și actorii respectaseră spiritul lucrării și intențiile autorului și că piesa avea priză. Dar, la noi — și probabil că lucrurile stau la fel și în Rominia — publicul de la premiere este format, în cea mai mare parte, din oameni de specialitate, așa încît ceea ce prezintă un deosebit interes este primirea pe care o rezervă unei piese noi spectatorii de rînd, publicul — ca să spunem așa — de fiecare zi. În cazul *Citadelei*, nerăbdarea cu care așteptam, deci, a doua reprezentație era sporită de împrejurarea că, la invitația noastră, Horia Lovinescu sosise și urma să fie de față. In seara aceea, publicul era format, în cea mai mare parte, din tineri. Mi s-a părut că autorul a fost deopotrivă de impresionat de interesanta participare a spectatorilor, de reacțiile lor juste, ca și de eforturile noastre pentru a realiza un spectacol în spiritul piesei. La sfîrșitul reprezentației, aplauzele au izbucnit calde, spontane și au durat multă vreme. De altfel, piesa a stîrnit ecouri favorabile și în presă. Voi reproduce doar cîteva extrase din cele mai de seamă ziare berlineze.

Martin Linzer a scris în „National-Zeitung": „...Lovinescu a atacat cu îndrăzneală și abilitate o temă bogată în semnificații..."

In „Neues Deutschland" găsim următoarele aprecieri, sub semnătura lui Erwin Reiche: „...Toate aceste personaje, oameni și umbre, evocă pe plan literar exemplul înalt al lui Gorki; au o plenitudine a lor și nu sînt nici o clipă schițate sau confruntate în mod schematic. Este semnificativ în ce privește nivelul de maturitate al autorului, și al poporului lui, că și personajele „pozitive" ne sînt înfățișate ca oameni reali, nu ca palide scheme..."

Iată părerea unui alt critic: „Această piesă interesantă te captivează, pentru că zugrăvește un proces pe care și noi l-am trăit și îl mai trăim încă... Ea indică o dată mai mult, fronturile pe care se dă lupta între ieri și mîine și, de asemenea, arată o dată mai mult — o spune și Bunica la un moment dat — că nu există decît o singură libertate pentru oameni, și anume, libertatea de a alege..."

Citadela sfărîmată are acum în urma ei un număr apreciabil de reprezentații, care toate au deșteptat aceeași reacție favorabilă în rîndul spectatorilor

Gerhard MEYER

Piesele lui Nazim Hikmet pe scenele pragheze

Dacă ar fi să dăm o explicație — și nu o justificare — faptului că pînă acum teatrele noastre nu au inclus în repertoriu nici una din cele peste 20 de piese ale lui Nazim Hikmet, am pune-o poate pe seama timidității de a aborda o dramaturgie atît de violent originală.

Pentru că într-adevăr, piesele lui Nazim Hikmet desfid canoanele dramatice, afirmîndu-și cu dezinvoltură și cu spontaneitate cuceritoare, propriile legi de conduită scenică.

Poate de aceea, supuse unui examen condus după obișnuitele criterii de apreciere ale unei lucrări dramatice, piesele lui Nazim Hikmet nu ar rezista. Avînd mai curînd caracterul unor poeme dramatice, lirico-filozofice, lucrările sale nu urmăresc cu insistență specială înnodarea unei intrigi susținute. Mai întotdeauna, însă, indiferent de plasarea temporală a acțiunii, ele au implicații în via actualitate. Acesta este indubitabil unul din marile atribute ale artei lui Hikmet; artist cu o excepțio-

www.cimec.ro

nală receptivitate la tot ce constituie problemă actuală a umanității, el îi răspunde prin arta sa, din necesitatea imperioasă de a-și spune cuvîntul său de comunist.

Inainte de a nota sumar impresiile asupra celor două spectacole cu piesele lui Hikmet, pe care le-am văzut la Praga : *A existat oare Ivan Ivanovici ?* — care se reprezintă sub titlul *A existat oare Filip Filipek ?* — și *Un om ciudat*, ar fi poate util de semnalat că, de ani și ani de zile, mai toate teatrele cehoslovace — ca și cele sovietice, de altfel — îi reprezintă statornic lucrările dramatice (fapt care nu uimește decît raportat la ignoranța noastră aproape totală privind dramaturgia lui Hikmet, ignoranță ce se cuvine în primul rînd reproșată serviciului de repertorii din Direcția generală a teatrelor). Piesele lui Hikmet — spuneam — aducînd în peisajul dramaturgiei contemporane această notă de înviorătoare noutate, invită, dacă nu chiar impun realizatorilor de spectacole aceeași concepție originală și îndrăzneață, care trebuie, totuși, bine chibzuită pentru a nu duce la efecte exterioare, gratuite. Cele două spectacole pragheze au fost conduse cu mînă regizorală sigură, departe de asemenea primejdii. De altfel, pare să fie o trăsătură specifică teatrului ceh, în actuala fază a evoluției sale, că spectacolele se disting mai puțin prin calitatea jocului actoricesc cît prin interesanta lor concepție regizorală. Oldrich Lipsky, regizor al Teatrului de Satiră, a imprimat piesei *A existat oare Filip Filipek ?* (a cărei adaptare vizează critic și cu eficiență realitățile proprii R. Cehoslovace) un ritm alert, sprințar și dezinvolt : Filip Filipek se metamorfozează sub ochii noștri dintr-un „doct" alchimist medieval într-o bătrînă vrăjitoare ce vinde înghețată otrăvită, pentru ca apoi, după o discuție directă cu publicul, în care încearcă să afle calea cea mai sigură spre a-l nimici pe Pavel Petricek, să proiecteze pe un ecran imagini ce dezvăluie asasinatul moral plănuit Cadrul plastic al spectacolului joacă un rol hotărîtor ; de o mare simplitate, el sugerează locul acțiunii cu mare economie de detalii : biroul lui Pavel Petricek este despărțit de cel al secretarilor săi doar prin rama metalică a unei uși, prin care actorii simulează a trece ; tot sub ochii noștri, panourile ce alcătuiseră pereții biroului lui Pavel Petricek se întorc pe partea cealaltă, sugerînd interiorul unei cantine neîngrijite : orașul în care sosește Petricek este zugrăvit, de asemenea caricatural, pe un panou imens, iar spectatorii unui concurs sportiv, zugrăviți și ei pe pînză, încep să „fumeze" (ficțiunea se realizează printr-un mic artificiu scenic : prin niște găurele tăiate

Pavel Petricek (Petior) în piesa „A existat oare Filip Filipek ?"

în pînză se ridică șuvițe de fum) — la comanda șefului „suprem" Pavel Petricek. Tot acest cadru fantastic, de un comic irezistibil, se potrivește perfect acțiunii, și ea fantastică pe alocuri, și mai ales, cu personajele care nu au nici o clipă pretenția de a-și depăși calitatea de caricaturi animate, avînd însă funcție simbolică și capacitate de generalizare în lumea acestui univers convențional al piesei. Există, în acest spectacol, o logică proprie satirei, șarjei, care justifică perfect chiar unele scene de un grotesc violent. Mă gîndesc în special la momentul în care Pavel Petricek, aflîndu-se în fața superiorului său ierarhic, își vede, ca într-o necruțătoare oglindă, adevăratul său portret moral. Pentru cîteva clipe, Petricek își pierde personalitatea și repetă, asemenea unei marionete, fiecare gest, fiecare mișcare și vorbă a șefului său.

Actorii nu ni s-au părut însă a aduce contribuții personale deosebite, deși toți aveau un joc firesc, degajat. Astfel, interpretul Omului cu șapcă (G. Heverle) nu a învins dificultățile rolului, fiind handicapat de interesantul interpret al lui Filip Filipek (M. Kopetky) sau chiar de verva

www.cimec.ro

spontană a Omului cu pălăria de pai (V. Klemens).

Celălalt spectacol, cu piesa *Un om ciudat*, l-am văzut pe una din scenele Teatrului Național, sala Tyl. Piesa aceasta — avînd unele rezonanțe autobiografice — își are istoria sa proprie. De astă dată nu mai e vorba de o satiră, ci de unul din acele eseuri filozofice dramatizate pe care le întîlnești adesea în opera lui Hikmet. Prima variantă a fost scrisă în închisoare, apoi, prin nu se știe ce împrejurare, ea s-a pierdut, pentru ca acum 2—3 ani, autorul să o refacă complet, din memorie, doar în șapte zile. *Un om ciudat* — un om curios, o vietate neobișnuită care întîi uimește, apoi stinghерește, ca în cele din urmă să devină de-a dreptul agresivă prin consecvența ei. Și cum ar putea fi văzut altfel, într-o societate în care totul se judecă prin valori monetare, omul care își face un cult din cinste și puritate morală, care nu acceptă nici un compromis în dragoste, prietenie sau profesie, sfidînd arbitrariul și sălbăticia legilor acestei societăți? Recunoști, în avocatul Ahmed Riza, ceva din forța morală excepțională a lui Hikmet — omul care și-a plătit cu 17 ani de închisoare „luxul" de a-și fi păstrat crezul comunist în viață și de a-l fi afirmat fără rezerve. În jurul acestui personaj, căruia Hikmet îi atribuie o semnificație simbolică, se țese o intrigă dramatică puternică, în desfășurarea căreia, la un moment dat, îl putem vedea pe Riza cedînd, vremelnic, presiunilor meschine din jur și ajungînd astfel, cu prețul prăbușirii sale sufletești, la o poziție socială strălucită. Adus în pragul sinuciderii de o neagră desperare, Ahmed Riza se întoarce la viață, abia cînd redescoperă în jurul lui pe omul simplu, pur în generozitatea și altruismul lui.

Karel Höger (Ahmed Riza) în piesa „Un om ciudat"

Piesa lui Nazim Hikmet e deci, din punctul de vedere al canoanelor dramatice, mai „ortodoxă" decît toate celelalte, ea respectînd calea obișnuită a teatrului de analiză modern și solicitînd în primul rînd un aport substanțial din partea actorilor. Spectacolul Teatrului Tyl e remarcabil mai ales datorită viziunii sale regizorale sau, mai precis, prin originala viziune plastică în care regizorul (Otomar Krejca) și-a conceput spectacolul. Sînt utilizate în reprezentație, cu fantezie și inventivitate, dar și cu decent simț al măsurii, procedee cinematografice, menite a lărgi cadrul plastic al spectacolului. Astfel, înaintea actului I, pe panouri uriașe, sînt proiectate imagini din Istanbulul de azi. Datorită succesiunii rapide de imagini, spectatorul sezisează ritmul trepidant al vieții dintr-o metropolă capitalistă. Pe de altă parte, ca un fel de prolog pentru celelalte acte, pe aceleași panouri, sînt proiectate imagini înfățișînd valurile spumegînde ale mării ori munca istovitoare din port (toate acestea, pe un fond muzical extrem de sugestiv). Decorurile lui Franțișek Tröster, menținîndu-se în cadrul unui realism strict, impun prin discreția și sobrietatea lor; ele nu distrag cu nimic atenția spectatorului ci, dimpotrivă, îl invită să și-o concentreze asupra dramei care se desfășoară pe scenă.

Datorită însă acestei insistente preocupări pentru originalitatea cadrului plastic, se pare că regizorul a lăsat pe plan secund îndrumarea interpreților; aceștia au urmat, fiecare, propriul stil de joc, creîndu-și personajele conform unei viziuni personale, ceea ce a lipsit spectacolul de omogenitate.

Karel Högev, interpretul lui Riza, este un actor interesant, care trăiește drama interioară a personajului la înaltă tensiune, deși poate, uneori, cu unele accente retorice desuete.

Încă o remarcă, de astă dată oarecum de ordin tehnic: ambele spectacole realizate la Praga cu piesele lui Nazim Hikmet

www.cimec.ro

durează puţin timp, datorită ritmului susţinut, precum şi reducerii la minimum a pauzelor necesare schimbărilor de decor. E un amănunt pe care ar trebui să-l reţină în mod deosebit oamenii noştri de teatru.

Oarecum firească pentru finalul acestui articol, se naşte întrebarea : pe cînd vom putea vedea, şi pe scenele noastre, interesantele lucrări dramatice ale lui Nazim Hikmet ?

Sanda FAUR

În cinstea marii sărbători

Multe teatre sovietice, printre care Teatrul Mic, Teatrul „Maiakovski", Teatrul Mare de Dramă din Leningrad, Teatrul „Şevcenko" din Harkov şi altele au propus iniţierea unei întreceri în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marelui Octombrie.

Sprijinind iniţiativa acestor teatre, Ministerul Culturii al U.R.S.S. a hotărît organizarea unui concurs al teatrelor de dramă, a cărui fază finală se va desfăşura la Moscova, la 15 noiembrie a.c.

Concursul va cunoaşte o etapă republicană (septembrie-octombrie), cu care prilej vor fi selecţionate spectacolele pentru faza finală.

Participanţilor la concurs le revine, printre alte îndatoriri : montarea unor spectacole noi consacrate problemelor actualităţii, rod al colaborării dintre teatru şi dramaturg, lărgirea repertoriului prin includerea de noi piese ale dramaturgiei sovietice, ale dramaturgiei ţărilor de democraţie populară cît şi a celor mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei progresiste din Apus.

Pe de altă parte, colectivul Teatrului „Ermolova", răspunzînd chemării Teatrului Mic şi Teatrului „Maiakovski", a hotărît să monteze în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii din Octombrie, *Nu-ţi face chip cioplit* de A. Faiko şi poemul dramatic *Noroc bun* de M. Svetlov. De asemenea, teatrul îşi propune să reprezinte cu acelaşi prilej şi noua piesă a lui Nazim Hikmet, *Tinereţe*, dedicată prieteniei dintre popoarele sovietice. Teatrul „Ermolova" va prezenta la staţiile de televiziune două spectacole coupé : unul cuprinzînd fragmente din piesele *Fericirea*, *Prologul*, *Departe de Stalingrad* şi altele, celălalt transmiţînd fragmente din piesele actuale ale dramaturgiei sovietice.

Totodată teatrul se obligă să intensifice munca cu dramaturgii V. Rozov, L. Rahmanov, A. Gladkov şi alţii care au contractat noi piese.

Ştiri din... *U.R.S.S.*

● Ministerul Culturii al U.R.S.S. a adoptat recent o hotărîre privind activitatea pictorilor scenografi şi măsurile pe care teatrele trebuie să le iniţieze în vederea îmbunătăţirii prezentării plastice a spectacolelor.

Pentru a asigura dezvoltarea scenografiei sovietice — pe măsura dezvoltării întregii arte scenice sovietice — cît şi pentru a stimula căutările înnoitoare ale pictorilor scenografi, directorii de teatru sînt chemaţi să iniţieze cît mai frecvent concursuri pentru schiţele de decoruri ale spectacolelor incluse în repertoriu şi pe această cale să sprijine tinerele talente. Totodată, hotărîrea prevede ca teatrele să-şi îmbunătăţească munca de planificare, astfel încît pictorului scenograf să i se creeze răgazul necesar (nu mai puţin de o lună) pentru întocmirea proiectelor de decor ale spectacolelor ce i se încredinţează.

Hotărîrea prevede că schiţele de decoruri sînt proprietatea pictorului scenograf, în timp ce machetele, schiţele de mobilă, planurile, desenele tehnice aparţin teatrului în seama căruia cade şi buna lor păstrare. În limita posibilităţilor materiale de care dispune, teatrul poate achiziţiona de la pictorul scenograf şi schiţele de decoruri.

Un important capitol al hotăririi este consacrat obligativităţii ce revine directorilor de teatru de a gospodări mai chibzuit fondurile financiare, de a curma risipa de materiale şi de a nu investi bani în montări costisitoare ce depăşesc posibilităţile reale ale instituţiei ce conduc.

Ministerele Culturii ale republicilor unionale vor putea trimite în capitalele republicilor sovietice pe pictorii scenografi ai teatrelor regionale în vederea perfecţionării lor.

De asemenea, pictorii scenografi vor fi îndemnaţi să participe în mod regulat, la expoziţiile de artă plastică.

www.cimec.ro

● După turneul efectuat în R. Cehoslovacă, Teatrul „Vahtangov" a poposit în Republica Democrată Germană. Repertoriul turneului cuprinde *Omul cu arma*, *Foma Gordeev*, *Singură*, *Filumena Marturano*, *Mult zgomot pentru nimic*, precum și piesa *Orașul de la răsărit* de A. Arbuzov, dedicată construcției orașului tineretului Komsomolsk-pe-Amur.

Itinerarul turneului cuprinde orașele Berlin, Leipzig și Dresda.

Răspunzînd vizitei Teatrului „Vahtangov", colectivul de la Berliner Ensemble prezintă în Uniunea Sovietică un ciclu de spectacole.

În ce privește planurile de viitor, Teatrul „Vahtangov" a inclus în repertoriu dramatizarea după *Idiotul* de Dostoievski și *Hamlet* de Shakespeare, a cărui direcție de scenă va fi semnată de B. Zahava și M. Astangov, ultimul fiind și interpretul rolului titular.

● Anastasia Platonovna Zueva, artistă a poporului din R.S.F.S.R., a împlinit recent 40 de ani de activitate scenică neîntreruptă în cadrul colectivului Teatrului Academic de Artă „M. Gorki" din Moscova.

Spectatorii romîni au avut prilejul să o cunoască pe această strălucită reprezentantă a artei scenice sovietice cu prilejul turneului întreprins de M.H.A.T. în țara noastră, cînd A. P. Zueva s-a făcut remarcată în rolul Annei Ciudnova, din *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin și în rolul bucătăresei din *Roadele învățăturii* de L. Tolstoi.

● Cu prilejul celui de al VI-lea Festival Mondiat al Tineretului, Teatrul „Ermolova" din Moscova va prezenta *Noi și radiotelegrafistul Voinici*, dramatizare de N. Otten și I. Smirnov, după o povestire de B. Gorbatov, în timp ce Teatrul de Artă „Rainis" din Riga va monta un spectacol intitulat *Adie vîntul*. Toate rolurile sînt deținute de tinerii actori ai teatrului.

● Teatrul Transporturilor din Moscova a prezentat de curînd premiera piesei *În umbra svasticii* de dramaturgul englez Leonard Peck. Versiunea rusă a piesei este semnată de N. Kuzminski și M. Makliarski.

Acum cîteva luni, piesa lui Leonard Peck a fost reprezentată cu deosebit succes de către Teatrul Unity din Londra.

● Recent, Teatrul Academic de Artă din Moscova a reluat *Tinerețe zbuciumată* de L. Rahmanov. Rolul profesorului Polejaev a fost interpretat de actorul I. Koltov, care, după o lungă absență, și-a făcut cu acest prilej reapariția pe scenă.

● Prima piesă a lui Carlo Goldoni interpretată pe o scenă rusă a fost *Slugă la doi stăpîni*. Reprezentarea ei a avut loc la 1 octombrie 1789, cînd autorul mai era în viață. De atunci, dramaturgia lui Carlo Goldoni s-a menținut consecvent în repertoriul teatrelor ruse. Multe din piesele lui Goldoni au fost tălmăcite în limba rusă, datorită unor scriitori ca Alexandr Șahovski *(Hangița)*, A. N. Ostrovski *(Cafeneaua)*. Piesele lui Goldoni au prilejuit mari creații artistice unor interpreți de frunte ai scenei ruse ca Sasnițki, Savina, Davîdov și alții.

Hangița a figurat în repertoriul primei stagiuni a Teatrului de Artă din Moscova. Piesa a fost interpretată de Stanislavski, Kniper-Cehova și Meyerhold.

După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, dramaturgia lui Goldoni a fost încetățenită în repertoriul permanent al teatrelor sovietice.

În anii războiului civil, comedia lui Goldoni *Slugă la doi stăpîni* s-a bucurat de un imens succes. În 1921, comedia este montată pe scena Teatrului Mare de Dramă din Leningrad, rolul lui Trufaldino fiind interpretat de N. Monahov.

Dar piesa care a întrunit de-a lungul anilor sufragiul unanim al popularității a fost fără îndoială *Hangița*. Comedia s-a jucat de nenumărate ori aproape de către toate teatrele sovietice, rămînînd însă pilduitor pentru măiestria cu care a reliefat trăsăturile de caracter ale fiecărui personaj spectacolul prezentat în 1933 de către M.H.A.T. (regia G. Mordvinov și M. Iansin, distribuția reunind pe Elanskaia, Livanov, Petkov, Ianșin).

În 1940 *Hangița*, în regia lui I. Zavadski, a marcat din nou un răsunător succes pe scena Teatrului „Mossoviet".

În 1943, Teatrul „Vahtangov" montează *Slugă la doi stăpîni*, în timp ce Teatrul „Pușkin" reprezintă în același an *Mincinosul*. Recent, cu prilejul aniversării a 250 de ani de la nașterea lui Goldoni, Societatea Teatrală Rusă a organizat un spectacol coupé cu fragmente din *Hangița*, *Mincinosul* și *Certuri la Chioggia*.

www.cimec.ro

Noua Zeelandă

● „New Zeeland Players", singurul teatru profesionist din Noua Zeelandă, deşi desfăşoară o activitate susţinută, atit la Wellington, capitala insulei, unde dispune de o sală proprie, cît şi în celelalte oraşe ale ţării, în care efectuează adesea turnee, nu este totuşi în măsură să răspundă cerinţelor populaţiei pentru teatru. De aceea, în insulă s-au înfiinţat şi funcţionează numeroase teatre de amatori, care se bucură de atenţia şi aprecierea publicului. Prin activitatea lor regulată şi organizată, ele se apropie în mare măsură de teatrul profesionist.

În ultima vreme, îşi găseşte rezolvarea una dintre problemele cele mai arzătoare pentru animatorii teatrului din Noua Zeelandă, şi anume, găsirea unor săli proprii pentru fiecare ansamblu.

Actualmente, oamenilor de teatru din Noua Zeelandă le mai rămîne de rezolvat o altă problemă mult mai importantă decît prima, deoarece ea condiţionează nemijlocit viitorul teatrului naţional: problema repertoriului. Parcurgînd afişul teatral al unei întregi stagiuni, vom întîlni foarte des numele lui Shakespeare, Molière, Ibsen, Maxwell, Anderson, Charles Morgan, Anouilh, Tennessee Williams şi ale altora, dar mult mai rar numele unor scriitori autohtoni. In repertoriul formaţiei New Zeeland Players, în care figurează Cristopher Fry, Bernard Shaw (cu *Sfinta Ioana*) sau Vanbrugh, singurul autor naţional prezent era pînă de curînd Ngais Marsh. Piesa lui *Un licorn pentru Crăciun*, prezentată în cadrul spectacolelor pentru copii şi tineret, s-a bucurat de un imens succes, datorită spiritului şi fanteziei cu care autorul îşi conduce acţiunea.

Unica formaţie ce acordă prioritate dramaturgiei naţionale este Wellington's Unity. Aici au putut vedea lumina rampei într-o singură stagiune piese ca: *Verdictul* de Bruce Mason, *Pintecul ulciorului* de Marie Bullowek sau *Croitoresele* de Murray Gitos, — melodramatica poveste a trei croitorese emigrate în Noua Zeelandă pentru a căuta zadarnic fericirea.

Mai ales, în ultimul timp, problema repertoriului este la ordinea zilei; ea este dezbătută amplu în presă şi la reuniuni organizate în acest scop.

Dintre formaţiile ce activează în restul ţării, se distinge prin seriozitatea programului său C.A.S. (Community Arts Service), din provincia Auckland. Animatorul ei, Harold Beigent, acordă o deosebită atenţie întocmirii unui repertoriu valoros, cu rol educativ. Subordonînd activitatea ansamblului planurilor de activitate culturală şi educativă întocmite de administraţia regiunii C.A.S. întreprinde lungi turnee cu prilejul cărora poposeşte în aproximativ 40 de sate situate în raza ei de activitate.

Actuala etapă de dezvoltare a mişcării teatrale din Noua-Zeelandă îndrituieşte pe cei peste 1.600.000 locuitori ai insulei să spere că, într-un viitor apropiat, ansamblurile teatrale îşi vor îndrepta eforturile înspre promovarea unui repertoriu naţional, răspunzînd mai îndeaproape cerinţelor şi gusturilor spectatorilor, chiar dacă străduania lor va avea de înfruntat „sprijinul" foarte parcimonios pe care oficialitatea îl acordă dezvoltării artei teatrale naţionale.

Finlanda

● Teatrul Naţional din Helsinki a reprezentat, în regia lui J. E. Witikka, o piesă a cunoscutului dramaturg suedez Valentin Chorell, *Rămaşi fără mamă*. În ciuda titlului, lucrarea este o comedie, şi încă una „temerară şi dezlănţuită", cum a calificat-o presa finlandeză. Scrisă cu inteligenţă şi vervă, lucrarea lui Chorell dezbate unele probleme privind raporturile între soţ şi soţie, între copii şi părinţi. Problemele relaţiilor între membrii unei familii au mai fost tratate de Chorell în piesa *Surorile*; dar, atunci o făcuse în tonuri sumbre şi pedalînd pe situaţii ambigue şi de semnificaţie măruntă. Este îmbucurător că de astă dată Chorell a ales tonurile luminoase şi arma rîsului.

Anglia

● În peisajul teatral englez şi-a făcut de curînd apariţia o nouă formaţie: International Playwrights Theatre. În traducere, titulatura ar suna cam aşa: Teatrul Internaţional al Dramaturgilor. Obiectivele au fost precizate clar de către directorul artistic al formaţiei, Peter Hall:

www.cimec.ro

„Vom fi o companie mobilă, fără un sediu stabil. Producțiile noastre vor vedea lumina rampei în diverse teatre londoneze. Intenția noastră e să reprezentăm piesele unor dramaturgi cu renume internațional, deși sperăm, că vom putea cu timpul să cerem celor mai promițători dintre scriitorii noștri tineri să scrie piese pentru noi". International Playwrights Theatre și-a început activitatea în aprilie, reprezentînd *Camino Real* de Tennessee Williams și *Călătorul fără bagaje* de Anouilh. Din colectivul actoricesc face parte și Diana Wynyard, iar conducerea artistică a ansamblului este asigurată, alături de Peter Hall, de Toby Rowland. Campbell Williams (de la Arts Theatre Club, unde se reprezintă pentru membrii clubului, piese interzise de cenzură) și de Lars Schmidt, cunoscut om de teatru suedez.

● Shakespeare Memorial Theatre, de la Stratford-upon-Avon, a organizat o expoziție de costume și obiecte care au figurat în principalele montări realizate de celebra companie în ultimii ani. Expoziția nu a înfățișat numai o colecție, de-a dreptul captivantă, de exponate foarte diverse, dar prin gustul artistic care a prezidat la aranjarea lor, prin iluminația adecvată, ea a evitat maniera didactică și a evocat perfect atmosfera unor mari creații actoricești. Vizitatorii expoziției au putut să vadă mantia de mătase neagră purtată de Irving în rolul lui Filip II, costumele purtate succesiv în *Hamlet* de Irving, Phelps și Charles Fechter, duplicatul costumului lui Lear, executat în nuanțe mai închise pentru scena furtunii, la cererea lui Irving etc.

● Personalitatea umană și artistică a lui Michael Redgrave, marele actor englez, adept al metodei lui Stanislavski, formează obiectul unui amănunțit studiu biografic, al cărui autor este cunoscutul critic englez H. Findlater. Lucrarea a apărut recent și a stîrnit un viu interes și controverse. În ea, Findlater îi atribuie lui Redgrave o viziune artistică mai originală, mai cutezătoare chiar decît a lui Laurence Olivier sau John Gielgud.

Austria

● Josefsstadttheater din Viena a prezentat recent în premieră piesa *O lună la țară* de I. Turgheniev.

● O formație a Burgtheaterului din Viena a dat un ciclu de spectacole la Bruxelles. Au fost reprezentate o piesă clasică — *Othello* de Shakespeare — și o lucrare aparținînd dramaturgiei contemporane: *Luați bufonul* de J. B. Priestley. Ambele au prilejuit creații excepționale marelui actor Ewald Balser care, trecînd succesiv de la rolul maurului shakespearean la acela al bufonului visător din piesa caustică și totodată poetică a lui Priestley, a dat întreaga măsură a talentului și a sensibilității lui scenice. Dacă, în ce privește *Othello*, regia (Joseph Glucksmann) a preferat să respecte schema punerii în scenă tradiționale, în schimb, regizorul Adolf Rott și scenograful Robert Kautsky au conceput pentru piesa lui Priestley o mise-en-scène îndrăzneață, mobilă, pe un platou golit de orice elemente accesorii și cu schimbări de decor efectuate la scenă deschisă. Spectacolele date de Burgtheater au stîrnit admirația și interesul iubitorilor de teatru din Bruxelles.

Italia

● Institutul de Teatru al Universității din Roma a inițiat un ciclu de manifestări legate de istoria teatrului. În acest cadru, Vito Pandolfi a ținut la Teatro Ateneo din Roma o conferință despre *Invenția măștilor*. O serie de actori au ilustrat prelegerea lui Vito Pandolfi cu lecturi din texte și pretexte ale commediei dell'arte, alese și reconstituite de Roberto Zerboni și Pandolfi.

● La începutul acestui an a avut loc la Roma o ședință a directorilor celor cîteva Piccoli Teatri, cu participarea directorului general al inspectoratului general al teatrelor, precum și a secretarului Institutului Italian de Teatru, d'Alessandro. La această ședință s-a hotărît schimbarea denumirii de „Piccolo Teatro" în aceea de „Teatro Stabile". Nu este vorba aci de o simplă modificare de titulatură, ci de o consacrare oficială a prestigiului formațiilor în cauză, și totodată a rolului pe care sînt chemate să-l joace. Presa italiană de specialitate vede în această măsură un prim pas spre înființarea unor *teatre de stat*, atît de stăruitor reclamate de opinia publică teatrală din Italia.

BIBLIOTECA ACADEMIEI
www.cimec.ro

calendar

Eugenia Ciucurescu (societară a Teatrului Național din București) s-a născut în comuna Ostrovu, regiunea Constanța, la 18 februarie 1880.

Angajată cu contract în 1898/99, în ansamblul „Naționalului" bucureștean — Eugenia Ciucurescu (opusă temperamentului scenic al surorii sale mai mari, Maria Ciucurescu) a luptat din greu cu intrigile culiselor și abia după ani de zile a putut să se afirme.

În 1927 a fost scoasă la pensie după o carieră artistică de aproape 28 de ani, timp în care și-a valorificat și impus talentul și temperamentul său scenic, în realizarea nenumăratelor roluri (jucate în majoritatea cazurilor, în dublură) dintre care pomenim: Doamna Clara din *Ulaicu Vodă* (rol jucat cu succes și de Constanța Demetriade), Vidra din *Răzvan și Vidra*, Getta din *Fîntîna Blanduziei* și Zița din *O noapte furtunoasă*.

A încetat din viață la 3 iunie 1942, în vîrstă de 62 de ani.

Mia Teodorescu s-a născut în București, în anul 1867 (luna și ziua nu se cunosc).

Mai întîi elevă-auditoare a conservatorului (1884—1885), urmează apoi la cursuri cu frecvență și absolvă conservatorul, la clasa lui Ștefan Vellescu, cu premiul I, figurînd și ca elevă a Teatrului Național din București, cu 80 de lei lunar.

În vara anului 1888, odată cu absolvirea conservatorului, pleacă la Tg.-Jiu, cu trupa actorului craiovean Ion Demetrescu-Cretzu; din toamna anului 1889 este angajată a teatrului din Craiova.

În 1890, chemată la Teatrul Național din Iași, debutează pe scena moldovenească în rolul Gettei din *Fîntîna Blanduziei*.

În anul 1891, își alcătuiește o trupă proprie, cu care colindă provincia, pentru ca din 1892, să fie angajată din nou la Craiova, unde a repurtat un mare succes interpretînd rolul Astarbeea din *Pygmalion* de G. Bengescu-Dabija; după un lung șir de alte succese, a fost avansată societară clasa a II-a, în 1895.

Între 1902 și 1904, părăsește scena craioveană pentru a-și întocmi din nou o trupă a sa, dar în 1905 Mia Teodorescu este iar angajată de Gr. D. Gabrielescu, la teatrul din Craiova, ca societară clasa I.

În 1924 este scoasă la pensie. Împlinise în acel an 40 de ani de activitate artistică (zece ani pe scenele teatrelor oficiale din București și Iași, iar 30 de ani numai pe scena craioveană) și se putea mîndri că interpretase în cariera ei întreg repertoriul vremii sale: clasic, romantic și modern — tragedie, dramă și comedie —, de la eroinele lui I. L. Caragiale, la acelea ale lui Shakespeare, Schiller, Ibsen etc.

Pensionară a teatrului din Craiova, Mia Teodorescu joacă în 1924/25, la Teatrul

www.cimec.ro

Comunal din Brăila, în *Suprema forță* de H. G. Lecca și în *Thérèse Raquin*, apoi în piesa lui G. Diamandy: *Chemarea codrului* și în altele.

La 9 iunie 1929, pe cînd se afla în turneu cu *Thérèse Raquin*, încetează din viață în gara Gheorghieni, lîngă Tg.-Mureș.

E înmormîntată la cimitirul „Ungureni" din Craiova, nu departe de mormîntul lui Traian Demetrescu, Elena Farago, Nae I. Poppescu.

Ancheta noastră

Pentru a cunoaște mai îndeaproape opinia publicului în legătură cu dezvoltarea dramaturgiei și teatrului romînesc *în ultimul deceniu,* revista noastră inițiază un sondaj, deocamdată în rîndurile cele mai largi ale spectatorilor din București, invitîndu-i să răspundă la următoarele întrebări:

◆ 1. Dintre autorii noștri dramatici contemporani, care sînt aceia ce răspund în cea mai mare măsură gustului și cerințelor dv. și prin ce?

◆ 2. Ce spectacole cu piese romînești contemporane v-au plăcut îndeosebi și datorită căror factori (regie, interpreți, decor)?

◆ 3. Care sînt elementele de viață din piesele romînești contemporane ce v-au interesat mai mult și ce alte elemente ați dori să le vedeți oglindite pe scenă?

◆ 4. În șirul de personaje ale pieselor noastre contemporane, unul v-a fost desigur mai drag: care e acest personaj?

◆ 5. În ce măsură cronicile dramatice vă invită să vedeți un spectacol și în ce măsură ele contribuie la lămurirea dv.?

Răspunsurile — în scris — se primesc la redacția revistei „Teatrul", (str. C. Mille, 5—7—9), pînă la 1 septembrie 1957 (cu specificarea numelui, adresei și profesiunii).

Concluziile ca și opiniile cele mai interesante se vor publica în numărul nostru pe decembrie a.c.

I. P. 2, C. 1121.

www.cimec.ro

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Lei 5